

GAZETTE

des

BEAUX-ARTS

Courrier Européen

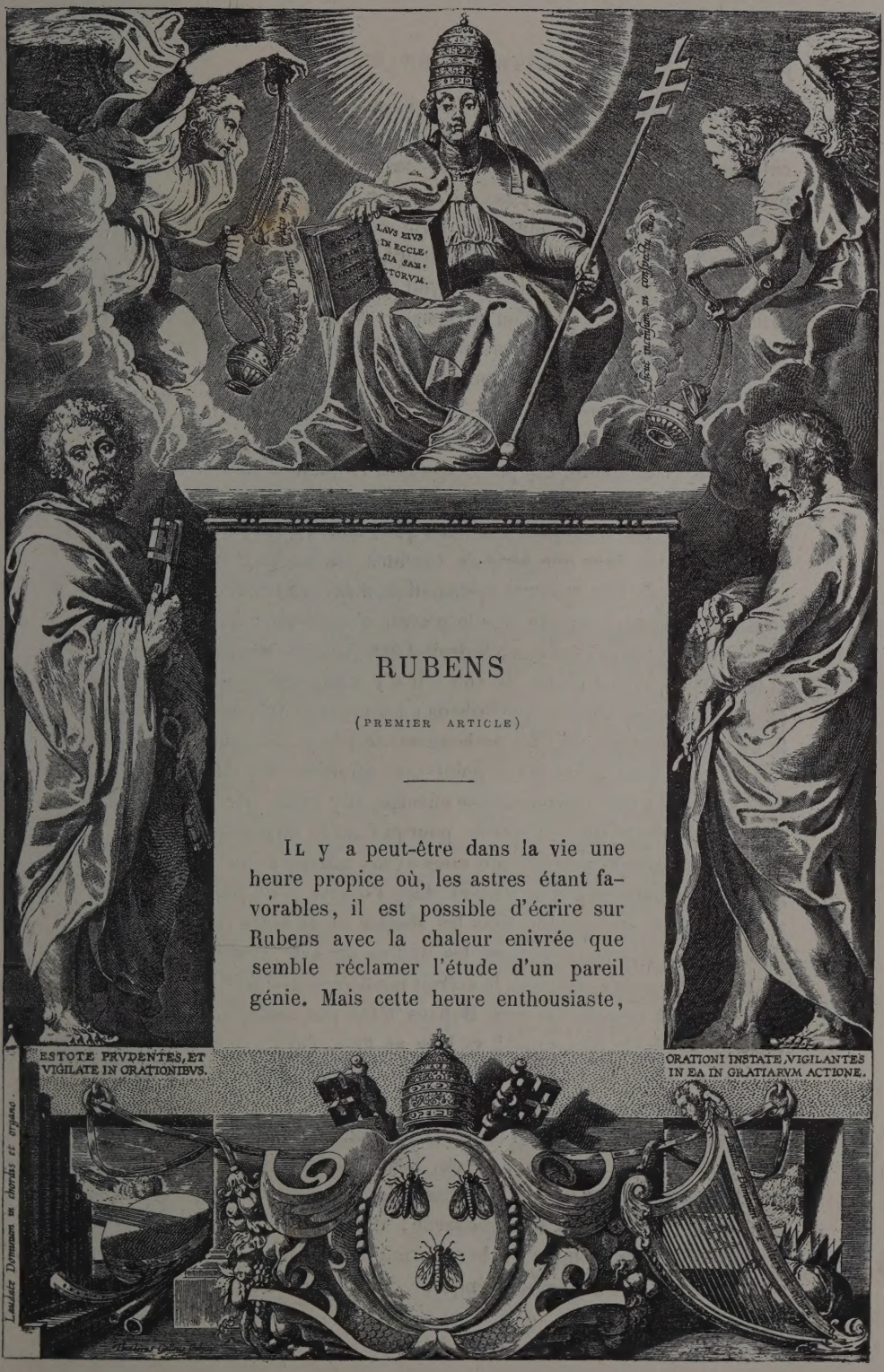
de L'ART et de la CURIOSITÉ

PARIS

8, RUE FAVART, 8

1881

HERVY. DEL.



RUBENS

(PREMIER ARTICLE)

Il y a peut-être dans la vie une heure propice où, les astres étant favorables, il est possible d'écrire sur Rubens avec la chaleur enivrée que semble réclamer l'étude d'un pareil génie. Mais cette heure enthousiaste,

c'est la jeunesse qui l'apporte à l'esprit plein d'aurore ; c'est elle aussi qui, en s'en allant, l'entraîne loin de l'âme envahie par le crépuscule commencé. Heureux ceux qui savent profiter du moment qui passe ! habiles et prudents ceux qui, pour parler de Rubens, choisissent la saison brûlante ! L'instant privilégié ne revient pas. L'âge arrive, accompagné non des méchantes humeurs, mais des clairvoyances de la critique ; l'inquiétude s'éveille ; on voit mieux, on voit trop les complications et les mélanges, et l'on se demande si, dans la statue qui domine de si loin et de si haut les avenues de l'école flamande et qui paraît faite d'un métal reluisant et clair, l'or et l'argent fondus ne contiennent pas quelques éléments moins fins.

A une étude sur Rubens telle qu'on la peut essayer quand on a laissé fuir l'heure indulgente, ces préoccupations risquent d'enlever un certain accent lyrique. Elles sont légitimes pourtant, elles sont à la fois humaines et modernes, et nous croyons d'ailleurs que l'histoire de l'art serait inexactement racontée dans une série de cantates. On aurait la plus mauvaise grâce du monde à se montrer systématiquement rébarbatif, et l'automne serait une saison navrante si elle n'avait d'autre souci que de faire le procès au printemps ; mais on a le droit d'être juste, de mettre les hommes et les choses à leur place, de voir s'il n'y a pas quelques herbes folles dans les moissons blondes que Rubens a engrangées. Dût-on paraître çà et là un peu maussade, on fera patiemment ce triage. L'hymne n'est point scientifique, l'exaltation n'est point une méthode. Si, dans la poésie dont on nous vante l'harmonieuse envolée, il y avait, par aventure, des notes d'une prose un peu lourde, pourquoi ne le dirions-nous pas ?

Il est d'ailleurs notoire que nous avons affaire à un très puissant génie. On n'entre pas sans respect dans l'œuvre d'un homme qui s'est appelé Légion, qui occupe dans les Musées un si large espace, et dont l'influence a tellement dépassé les limites du XVII^e^ siècle qu'on dirait qu'elle dure encore, et qu'on la verrait renaître si elle paraissait s'effacer un instant. A ce point de vue, Rubens n'est pas seulement la caractéristique de l'école flamande, il va bien au delà. Par les questions qu'il a abordées, par la façon triomphante dont il les a résolues, il est éternel. Il nous a beaucoup servi, il nous servira toujours, ce clair vainqueur de Caravage. Et en effet, le combat n'est pas fini. Nous avons encore besoin du maître d'Anvers et de son rayon. Bien qu'il ne soit pas un dieu tout à fait authentique et que la suprême élégance manque à son attitude, Rubens apparaît, dans l'art moderne, comme un Phœbus lanceur de flèches radieuses, comme un héros armé de lumière, qui va combattre dans leur caverne les peintres épris de l'ombre noire.

Rubens a entonné avec éclat une chanson qui, bien avant lui, était dans l'âme flamande ; il a parlé plus haut que les autres et son génie a eu l'éloquence du clairon qui fait écrouler les murailles. Des choses excellentes, des choses sacrées ont péri dans la démolition de la vieille cité : les tendresses du cœur, l'émotion secrète, le drame moral qui ne fait pas de bruit, ont disparu dans la grande fanfare de Rubens ; car si le glorieux maître est un progrès, il est aussi une décadence. Il vient et l'art intime s'efface devant l'art en dehors. Rubens n'a pas l'air de penser beaucoup. Mais, alors même qu'il ne cherche pas les belles formes, son inépuisable imagination lui permet une sorte d'accent héroïque, la magnificence des pompes théâtrales, les triomphes du décor. Et ici sa main vaut son esprit. Rubens a une virtuosité d'exécution qui ne fut jamais égalée. S'il n'a pas toutes les qualités du coloriste, il en a quelques-unes, et il a mieux connu que personne ces heureuses merveilles qui s'appellent le ton clair, la note brillante, la palette en fleur.

L'homme est peut être aussi intéressant que l'artiste. Lettré, archéologue, diplomate, il est mêlé aux événements politiques de son temps, et, toujours affairé, il trouve moyen d'entretenir avec des savants et des ambassadeurs une correspondance sans repos. Sans quitter le pinceau, sans négliger son œuvre, il a le don de s'occuper de plusieurs choses à la fois. On le voit toujours au travail, toujours en mouvement, toujours brûlé de la flamme qui ne s'éteint pas.

Ce héros compliqué, qui peut être étudié sous tant d'aspects différents, a été l'occasion et le sujet de bien des livres. Lorsqu'on range en bon ordre les volumes et les brochures que Rubens a inspirés, on se trouve en présence d'une véritable bibliothèque. Le maître d'Anvers a été célébré dans toutes les langues, car il n'est personne qui n'ait compris qu'il est — avec Rembrandt à qui il ressemble si peu — un des plus fidèles réprésentants de l'esprit et du rêve du XVII^e^ siècle. Quand tant de livres excellents ont été consacrés à Rubens, quand, à propos du quatrième centenaire de sa naissance, tant de savants travaux ont été mis au jour, il peut paraître outrecuidant, ou pour le moins inutile, de venir une fois encore parler de lui et disserter sur des choses qui semblent connues. Nous l'essayerons cependant, non que nous ayons eu l'heureuse fortune de faire sur Rubens quelque découverte imprévue et d'ajouter une fleur inédite au bouquet déjà cueilli. On le verra : en ce qui concerne le fait historique, l'acte notarié, la pièce d'archive, nous serions pauvre si nous n'avions pas la richesse de nos prédécesseurs ; nous travaillons avec les travaux des autres, comme le modeste ouvrier qui construit un mur en se servant des pierres qu'il n'a point taillées

de ses propres mains. Mais il se trouve que, dans la vie de Rubens, des questions d'art sont mêlées aux questions d'histoire, et que l'occasion peut se présenter de dire un mot personnel, à propos de créations qui, pour la couleur, pour le dessin, pour le sentiment, soulèvent des problèmes que la critique ne se lassera jamais d'étudier. Ici, l'humble manœuvre qui n'invente pas cesse d'être un pur copiste ; il peut même, si les dieux lui sont cléments, faire quelque semblant de trouvaille. Dans cet ordre de recherches, des bonheurs inespérés ne sont pas défendus à celui qui regarde loyalement et qui compare. Il ne lui faut guère que l'indépendance de l'esprit. Nous serions contraint de renoncer à notre cher métier si, après tant d'années de libre critique, nous n'étions pas parvenu à nous procurer cette clef d'or.

I

Au début de la longue histoire qui va être racontée, des broussailles gênantes et sèches doivent être franchies. La question de savoir dans quelle ville est né Rubens présente un mystère agaçant, car, nous devons le dire, malgré les recherches des érudits et les conjectures des rêveurs, cette question n'est point résolue. Des préoccupations d'amour-propre national ont pu un instant se mêler au débat : on comprend que la Belgique et particulièrement Anvers aient fouillé le problème avec passion, car la grandeur des nations et des villes comporte un élément moral dans lequel la gloire des hommes qu'elles ont enfantés occupe le premier rang. Mais la recherche n'est pas moins intéressante pour l'historien logé au-delà des frontières. Lorsqu'un artiste est devenu le porte-parole d'un idéal particulier, il faut savoir d'où il vient. En ce qui touche Rubens, le problème qu'on ne cesse pas d'agiter contient, enveloppées l'une dans l'autre, deux questions d'inégale importance. La première, qui est la plus sérieuse, est celle de savoir quelles sont les origines du maître, quelle est la race à laquelle il appartient ; la seconde, d'une valeur plus restreinte, car le hasard y peut jouer un rôle, consiste à trouver et à dire en quel lieu sa mère l'a mis au monde. On devine que, si le premier point nous touche infiniment, le second n'éveille en nous qu'une curiosité beaucoup moindre.

Dans un livre d'une audace extraordinaire, le *Manuel de l'Histoire de la peinture,* Waagen introduit un chapitre qu'il intitule bravement : « Deuxième phase du style teutonique dans l'art moderne. » Cette phase, d'un teutonisme fort douteux, embrasse la période comprise entre

1600 et 1690 et elle s'ouvre par Rubens, devenu Allemand grâce au caprice du docteur. Bien avant lui, alors que se fondant sur un texte falsifié, on imaginait que Rubens a vu le jour à Cologne, on l'avait surnommé agréablement l' « Apelles germanique ». Ce sont là de pures fantaisies. Si par suite d'un accident, il était né en terre allemande, ce qui est possible, ce qui est probable comme le disent avec un accent de mélancolie les auteurs du *Catalogue du Musée d'Anvers* (1874), Rubens n'en serait pas moins de vieille souche flamande et même anversoise. Du côté paternel, du côté maternel, toutes ses origines sont là. On connaît ses ancêtres. Son grand-père, Barthélemy Rubens, est apothicaire à Anvers en 1531; son père, Jean, le juriste, dont nous allons parler, y a rempli les fonctions d'échevin; sa grand'mère, Barbe Arents, sa mère, Marie Pypelincx, sont aussi du pays ou des environs. Et lui-même, regardez-le à tous les âges de la vie, lorsque, dans sa jeunesse, il a le teint en fleur, lorsque vers la fin une sorte de gonflement maladif a épaissi les traits de son visage, c'est bien un Flamand. Pour le génie de Rubens, il reste, malgré les modifications qui résultèrent d'un enseignement puisé en partie aux sources italiennes, la conséquence attendue et le fruit savoureux de tous les germes épars dans le passé de l'art national. On verra plus tard quelles furent, selon nous, les origines morales du talent de Rubens; il nous suffit, quant à présent, d'en marquer le caractère, qui est en tous points conforme au génie de la race et du pays.

Pour expliquer un grand homme, nulle recherche ne doit être dédaignée. Bien des choses obscures deviennent claires quand on sait de quelle maison un artiste est sorti, quelle éducation il a reçue. Les renseignements que nous possédons sur Rubens sont assez complets pour nous permettre de dire ce qu'étaient son père et sa mère; on verra si quelque chose de leur âme a passé dans celle de leur enfant.

Jean Rubens est un lettré, un homme d'étude; c'est peut-être aussi, comme le montre un des épisodes de sa vie, un romanesque qui ne sait pas se défendre contre les surprises de l'amour ou du caprice. Né à Anvers le 18 mars 1530, il fut destiné au travail intellectuel, à la pratique des lois civiles. Le grand pays du droit était alors l'Italie; Jean Rubens y fut envoyé; il y demeura sept ans et, le 18 novembre 1554, il fut reçu docteur *in utroque jure* au collège de la Sapience. Revenu à Anvers, il se maria; bientôt il s'intéressa avec ardeur aux affaires municipales. En 1561, il était nommé échevin, et il occupa cette fonction jusqu'au mois de mai 1568.

Pendant les dernières années de sa magistrature, la situation était devenue difficile pour tous et, pour beaucoup, douloureuse. Pouvait-il en

être autrement? Philippe II est roi d'Espagne, et sa main pesante s'étend sur les Pays-Bas. Chaque jour la lutte religieuse se fait plus intense, les violents mènent le monde et la haine de l'étranger fermente dans toutes les têtes flamandes. Un personnage tragique, le duc d'Albe, avait été nommé vice-roi en 1566. Bientôt le « conseil de sang » commence à faire travailler le bourreau; en 1568, les supplices se multiplient; Van Straelen, bourgmestre d'Anvers, est exécuté à Vilvorde. Jean Rubens, qui était échevin et qui n'avait jamais eu un goût désordonné pour le catholicisme espagnol, devait déplaire aux gens du duc d'Albe; il apprend qu'il est menacé, et, en effet, son nom figure sur une liste de proscription. Au mois d'octobre 1568, il se réfugie à Cologne avec sa femme et les enfants qu'elle lui a déjà donnés. Mais le drame court après ceux qui le fuient. Jean Rubens était venu chercher le calme au bord du Rhin : il y trouva une aventure galante qui mit le désespoir dans sa maison et dans son cœur.

Il y avait alors à Cologne une princesse qui, n'ayant qu'une connaissance imparfaite de la procédure, avait besoin qu'un juriste expérimenté s'occupât de ses affaires. C'était Anne de Saxe, la seconde femme de Guillaume le Taciturne, prince d'Orange. Elle vivait en épouse délaissée, car son mari avait placé ailleurs ses tendresses. Elle possédait, dans les Pays-Bas, des biens sur lesquels le duc d'Albe avait mis la main; elle voulait faire lever ce séquestre incommode; de là des négociations épineuses et la nécessité de prendre l'avis d'un praticien. Dans une requête adressée en 1570 aux magistrats de Cologne, Jean Rubens invoque son titre de conseiller et d'homme d'affaires de la princesse d'Orange. Il fut malheureusement un peu plus que son conseiller. L'ancien échevin d'Anvers avait quarante ans; il aurait pu être sage; mais le docteur en droit canon et en droit civil se conduisit comme un simple bachelier : il devint l'amant d'Anne de Saxe, qui se savait trahie par son mari et qui voulait à toute force être consolée.

L'aventure de la princesse ne tarda pas à être connue, et de bonnes âmes allèrent la conter à Guillaume le Taciturne. Si occupé qu'il fût alors des affaires politiques, il était assez libre et assez fier pour sentir vivement l'outrage. Les maris infidèles ne sont pas toujours des maris complaisants. Jean Rubens s'en aperçut bientôt : un jour, comme il se rendait innocemment à Siegen où résidait la princesse, il fut appréhendé par des estafiers qui le conduisirent à Dillenburg, où ils l'enfermèrent avec soin. Le captif eut à subir des interrogatoires douloureux. Quant à Anne de Saxe, elle avait avoué sa faute; on a sa lettre, qui est du 25 juin 1571; au mois d'août elle accoucha d'un enfant que le prince



P.P.Rubens Pinx.t

Boilvin Sculp.s

LA VIERGE AUX INNOCENTS

MUSÉE DU LOUVRE

Gazette des Beaux-Arts

Imp.Ch.Chardon aîné

d'Orange n'attendait pas et dont la naissance ajoutait beaucoup de précision au premier aveu que la malheureuse avait dû faire[1].

Ce roman contenait une double trahison : chacun des coupables était marié; de là, la possibilité de deux blessures. Guillaume le Taciturne laissa paraître beaucoup de mauvaise humeur, et, d'accord avec les parents de la princesse, il s'occupa de sa vengeance; quant à Marie Pypelincx, tout en étant frappée au cœur, elle se montra véritablement héroïque et généreuse : elle pardonna. Elle fit plus. Dès que son mari fut emprisonné, elle n'eut qu'un souci, celui de le délivrer du château de Dillenburg. Dans l'intéressante brochure de M. Du Mortier, *Recherches sur le lieu de naissance de Rubens* (Bruxelles, 1861); dans le livre plus récent où M. Génard a réuni sur le maître d'Anvers tant de documents précieux[2], on voit quelle fut l'ardeur de ses démarches auprès des membres de la famille de Nassau. Afin d'appeler leur intérêt sur son mari, elle essaya même de le faire passer pour protestant, ce qui était pieusement inexact. Sa persistance et celle des amis qui lui vinrent en aide obtinrent un demi-résultat. En 1573, Jean Rubens, tiré de sa prison de Dillenburg, fut interné à Siegen et il s'engagea à ne point quitter la ville. Il y resta jusqu'au 15 mai 1578. Les circonstances avaient changé : le prince d'Orange s'était remarié pour la troisième fois (1575); Anne de Saxe, retirée d'abord à Bielstein et ensuite à Dresde, y était morte le 18 décembre 1577. Un pardon relatif devenait possible. Jean Rubens reçut, sous certaines conditions, l'autorisation de venir se fixer à Cologne ; il y demeura jusqu'à sa mort, survenue le 1er mars 1587. Le protestant supposé fut enterré comme un catholique incontestable dans l'église Saint-Pierre, et on mit sur sa tombe une belle épitaphe, qui est dans tous les livres, et que nous ne reproduisons pas.

Telle fut la vie du docteur Jean Rubens, le père du peintre. Au début, l'étude sévère, un long séjour en Italie, les soins sérieux d'une charge municipale utilement exercée dans des temps difficiles; plus tard, les accidents d'une passion imprudente, et, pour finir, neuf années de silence qui — on le sait par les pièces que M. Génard a publiées — furent mêlées de bien des ennuis, et qui eussent été de véritables années d'exil si elles n'avaient pas été consolées par le pardon d'une femme et par le sourire des enfants qui naquirent après la faute.

1. On sait que toutes les pièces relatives aux amours de Jean Rubens avec Anne de Saxe ont été retrouvées dans les archives secrètes de la maison d'Orange par M. Bakhuisen van der Brink, qui les a publiées à Amsterdam en 1853.

2. *P.-P. Rubens. — Aanteekeningen over den grooten meester en zijne bloedverwanten.* (Anvers, 1877.)

Moralement, Marie Pypelincx est d'une plus haute taille que Jean Rubens. Nous le savons par l'ardente tendresse qu'eut toujours pour elle son illustre fils, par les larmes qu'il versa quand il la perdit. Nous le savons aussi par les lettres qu'elle a écrites lorsque son mari fut emprisonné, par la générosité avec laquelle elle oublia l'outrage, par les soins incessants qu'elle prit toujours des affaires et des intérêts de la famille. Elle fut l'âme de la maison. Elle paraît avoir été robuste et courageuse. En un temps où les chemins n'étaient pas sûrs, elle allait, selon les exigences de la situation, de Siegen à Cologne, de Cologne à Anvers; elle revenait retrouver son mari sur la terre allemande, et elle repartait. Et c'est précisément parce que Marie Pypelincx a beaucoup voyagé que nous ne savons pas exactement en quel lieu est né le grand Rubens.

C'est en 1573, on l'a vu, que le docteur avait été interné à Siegen, dans le comté de Nassau. Sa femme était autorisée à le venir rejoindre. Entre celui qui avait failli et celle qui s'était montrée si clémente, il n'y eut plus de nuage. En 1574, Marie Pypelincx mit au monde un fils, Philippe Rubens, l'élève de Juste Lipse, celui-là même dont on voit le portrait au palais Pitti. Elle était allée faire ses couches à Cologne, où les Rubens avaient conservé une maison, ou du moins un logement. Cette naissance de Philippe à Cologne est prouvée par plusieurs pièces authentiques, et à la rigueur une seule suffirait : c'est le texte de la requête que le frère de Rubens dut adresser aux États de Brabant pour obtenir la naturalisation.

De graves événements se passèrent en 1576 et dans les premiers mois de 1577. La paix s'annonçait, les fécondités du travail allaient succéder aux luttes stériles et sanglantes. L'acte que les historiens appellent la « pacification de Gand » est du 8 novembre 1576. L'article 1^er^ implique une large amnistie. Les « offenses, injures, mesfaicts et dommaiges » occasionnés par les troubles sont « pardonnés, oubliés et réputés pour non advenus ». L'article 10 remet en possession de leurs biens tous ceux qui ont été dépouillés depuis 1566, tant « pour le faict de religion que de port d'armes ». Par un édit du 12 février 1577, Philippe II confirma l'accord intervenu à Gand, et dès lors le pays commença à respirer.

Ici intervient un document qui a été retrouvé par M. Ennen aux archives de la chancellerie de Cologne et qui a beaucoup préoccupé tous ceux qui étudient le problème de la naissance de Rubens. On avait interdit à l'ancien échevin d'Anvers de quitter Siegen; mais il ne lui était pas défendu d'envoyer dans les Pays-Bas un représentant fidèle qui se chargerait de mettre un peu d'ordre dans ses affaires. Le 26 avril

1577, Jean Rubens donne à Marie Pypelincx une procuration dont nous avons le texte latin, et aux termes de laquelle il l'autorise, conjointement avec quelques-uns des membres de la famille restés à Anvers, à rentrer en possession des biens séquestrés, à toucher les arrérages échus et aussi à liquider la succession de l'aïeule Barbe Arents, qui était morte pendant les troubles.

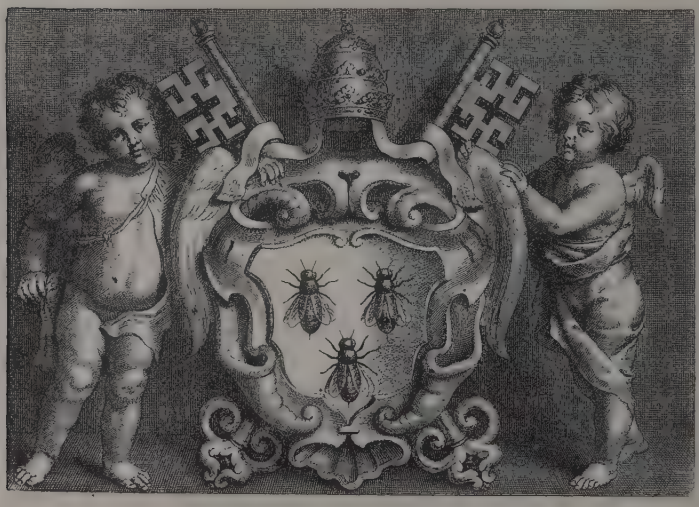
A cette date, le grand peintre Rubens n'est pas encore de ce monde, mais il est bien près de naître. Son contemporain et son ami Gevartius fixait sa naissance au mois de mai; l'opinion commune la place au 29 juin, fête des apôtres saint Pierre et saint Paul, dont les noms lui auraient été donnés au baptême. On voit ainsi le débat se préciser et se restreindre. Où était donc la voyageuse Marie Pypelincx au mois de mai, au mois de juin 1577? Munie de la procuration qui lui avait été délivrée le 26 avril, elle a pu, comme le pense M. Du Mortier, remplir la mission qui lui était confiée et se rendre à Anvers, où le nombre et la complication des affaires qu'elle avait à règler ont pu la retenir, non quelques jours, mais quelques mois. Malheureusement pour cette hypothèse, un acte a été trouvé qui prouve que, le 14 juin, Marie Pypelincx est à Siegen: nous voulons parler de la lettre, infiniment touchante, qu'on peut lire au recueil de M. Génard, et dans laquelle la femme de Jean Rubens expose au comte Jean de Nassau qu'il serait le plus généreux des hommes s'il permettait à son mari de changer de lieu d'internement, non pour aller habiter Anvers, mais pour s'en rapprocher un peu. Elle écrit au nom de la famille et elle dit, entre autres choses : « C'est, monseigneur, pour ce que mes parens sont fort vieux, que noz enfans commencent à devenir grandz et que leur saison est qu'on les advance, et que noz misères ont duré si longtemps, que je supplie très humblement que, puisque maintenant le pays est ouvert, je y puisse aller demourer pour me pouvoir acquitter envers eux, et me refaire du doux air de la patrie. »

Cette lettre, nous l'avons dit, est datée de Siegen, « le 14 juin de l'an de salut 1577 ». Si Rubens est né deux semaines après, il est vraisemblable que Marie Pypelincx, un peu empêchée par la certitude d'une maternité prochaine, ne se sera pas amusée à courir les chemins pendant les quinze derniers jours du mois. Elle a dû rester près de son mari. La conjecture qui fait naître Rubens à Siegen s'entoure donc de circonstances qui lui donnent un semblant de possibilité. L'hypothèse est admise par les auteurs du catalogue du Musée d'Anvers et presque par tous les écrivains d'hier. Il est bien facile, dira-t-on, de rechercher dans les archives des églises s'il n'existe pas sur un registre la mention d'un acte de baptême. C'est là, en effet, la première chose qu'on ait faite.

Rien à Cologne, où fut baptisé Philippe Rubens; à Anvers rien, et rien non plus à Siegen, parce que la série des actes qui ont été conservés ne commence que vers les premières années du XVII^e^ siècle. L'incertitude est donc permise. Pour nous, nous croyons prudent de ne pas nous engager sur cette question difficile. Quelle aventure et quel coup de foudre si l'on découvrait un jour que Rubens est né, non dans une des trois villes qui l'ont réclamé comme leur enfant, mais dans un obscur village situé sur la route de Cologne à Anvers! Il ne faut point que la biographie du peintre qui a tant aimé la lumière ressemble à une maison trop bien close. Laissons la porte entrebâillée, et rappelons-nous que l'histoire doit être hospitalière même au document qu'elle n'attend plus.

PAUL MANTZ.

(La suite prochainement.)



L'EXPOSITION

RÉTROSPECTIVE

DE DUSSELDORF



Une exposition rétrospective est aujourd'hui le complément obligé de toute exposition universelle, qu'elle soit ou non internationale.

Cependant ce n'avait pas été la pensée première de ceux qui, dans le parc du jardin zoologique de Dusseldorf, ont édifié des galeries en briques, en bois et en planches, le tout recouvert de carton bitumé, à l'imitation des arcs et des dômes du Champ de Mars en 1878, afin d'y établir une exposition de l'art, de l'industrie et de l'agriculture de tout ou partie de l'empire germanique. Aussi l'exposition rétrospective était-elle due à l'initiative d'un comité qui, pour l'abriter, avait fait élever à ses frais, dans un coin du parc, un local particulier et qui percevait à la porte des droits d'entrée à son profit exclusif.

On doit certainement à cette circonstance certaines dispositions qu'il eût été difficile d'établir avec le contrôle d'une administration officielle.

Le bâtiment ne formait point une galerie, comme on n'eût pas manqué de le faire en France, où l'on commence toujours par bâtir un rectangle plus ou moins allongé sans s'occuper de ce qu'on y placera ensuite. Il affectait la forme d'un octogone avec appendices sur chaque face.

L'un servait de vestibule d'entrée et, à l'opposite, trois absides jointives lui correspondaient. Deux petites salles de peu de développement

en largeur s'ouvraient sur les deux faces en angle droit avec les premières. Enfin quatre grandes salles flanquaient les quatre autres faces de l'octogone. C'était comme une chapelle à huit pans, avec vestibule, abside et six chapelles.

Cette disposition ingénieuse avait permis d'isoler les objets d'art des différentes époques, soit religieux, soit civils, mais surtout religieux, de ce qui constitue plus exclusivement le mobilier civil, et de diviser celui-ci en quatre époques suivant lesquelles, à partir du XII^e^ siècle, il aurait subi des modifications profondes. Ces époques sont les suivantes, d'après le comité d'organisation de l'Exposition rétrospective de Dusseldorf : le Moyen âge ; — la Renaissance ; — le Baroque ; — le Rococo.

Nous savons en France ce qu'est le moyen âge, et nous croyons que les Allemands le subdivisent comme nous en trois périodes bien distinctes. Mais vu la rareté des monuments civils nous concevons qu'une seule division ait suffi. Nous savons aussi ce qu'est la Renaissance, mais nous ignorons, si j'en juge par moi-même, ce qu'est le Baroque. Or je l'ai appris là : « Der Barockstil » règne de 1620, où finit la Renaissance en Allemagne, jusqu'en 1720. C'est le style ronflant qui a sévi chez nous à partir de Louis XIII et qui semble avoir sévi en Allemagne beaucoup plus longtemps qu'en France : mais c'est aussi le style plus académique qui a pris fin avec Louis XIV. Quant au Rococo, s'il se contourne chez nous parfois plus qu'il ne faudrait, il extravague en Allemagne à partir de 1750.

C'est à chacune de ces époques qu'avait été réservée chacune des grandes salles annexes. Mais le comité ne s'était pas borné à les livrer à la commission de classement, telles quelles, dans la banalité de leurs murs badigeonnés à la colle. Elle les avait décorées dans le style de ce qu'elles devaient contenir, sur leurs murs et sous leur plafond, avec des choses anciennes autant que possible.

Nous ne saurions trop approuver cette façon de préparer une exposition par des restitutions du passé. Mais n'est-ce pas l'Allemagne aussi qui a créé l'éducation par les images avec la *Biblia pauperum*, continuant, par la xylographie, l'enseignement que le moyen âge donnait depuis longtemps par la sculpture et par la peinture dans ses églises?

Si jamais nous sommes destinés à revoir en France, ce qu'à Dieu ne plaise, une grande foire dans le genre de celles de 1867 et de 1878, il faudra que la section rétrospective réalise sur une plus grande échelle ce qui était à l'état embryonnaire à l'exposition de Dusseldorf. Nous voudrions qu'on le préparât longtemps à l'avance et qu'avec le concours de nos architectes, de ceux qui ont étudié l'architecture romaine comme

de ceux qui ont restauré les monuments du moyen âge et de la Renaissance, on construisît des salles reproduisant les différents types de l'architecture civile de notre pays, depuis la domination romaine jusqu'au XIX^e^ siècle, avec les restitutions du mobilier de chaque époque lorsque l'on n'aurait pas d'originaux à sa disposition. Ce serait, sinon le seul, du moins un excellent moyen de donner un nouvel intérêt à ces expositions rétrospectives pour lesquelles la matière et la complaisance des amateurs commencent à s'épuiser.

Nous ne nous occuperons point davantage de ces quatre salles qui, pour la plus nombreuse partie du public, nous ont semblé être le principal attrait de l'Exposition rétrospective de Dusseldorf, sinon pour louer l'ingéniosité et le complet de ces restitutions qui nous ont plus intéressé que ce qu'elles renfermaient.

Des deux petites salles dont nous avons parlé tout d'abord, l'une était réservée aux antiquités romaines et barbares trouvées dans la valiée du Rhin, cette grande route commerciale du monde ancien ainsi que du moyen âge. Quelques bijoux et menus objets d'époque postérieure avec des matrices de sceaux y étaient joints. L'autre salle a été réservée à la céramique allemande.

Les trois absides avaient servi à la restitution de sanctuaires, avec leurs autels, leurs ciboires suspendus, leurs châsses élevées, protégées par des grilles, leurs reliquaires, leurs évangéliaires reliés en orfèvrerie, leurs calices et leur luminaire. Peut-être y avait-il un peu d'encombrement de choses trop disparates.

Le grand intérêt de l'exposition, pour ceux qui s'occupent de l'histoire de l'émaillerie et de l'orfèvrerie en Allemagne, résidait dans les deux rangs de vitrines qui, sous l'octogone, allaient du vestibule aux absides.

Dans la salle romaine quelques spécimens de l'art du verrier nous ont cependant arrêté. Nous ne parlerons pas des simples produits du soufflage dans une matrice, comme une belle fiasque à tête de Méduse de la Société d'antiquités de Bonn, parce que le principal mérite de pareilles pièces réside surtout dans l'exécution du moule. Mais il n'en est pas de même de certaines où le verrier est intervenu seul, aidé parfois par le graveur. Ainsi nous citerons comme un des plus jolis échantillons sortis des mains du verrier seul un gobelet en verre blanc porté sur trois coquilles et couvert de divers poissons en relief, trouvé dans un cimetière de l'époque chrétienne des environs de Trèves et qui appartient au musée provincial de cette ville.

A l'élégance de la forme d'un cylix, au pied élevé et muni de deux

anses, du même musée, le graveur a ajouté sur la coupe une zone d'hexagones allongés comprise entre deux zones de carrés obtenus à la meule.

C'est à la meule aussi qu'ont été gravés sur un gobelet à fond sphérique, de forme peu élégante, appartenant au musée de Cologne, les trois principaux acteurs du drame des Danaïdes : *Hypermnestra* tendant la main à *Lyncée* (*Lyncou*) qu'elle se refuse d'assassiner à l'instigation de l'Amour (*Potos*). Mais c'est à la pointe de diamant, ou à la pierre d'émeri, car le trait est opaque et comme égratigné, que deux autres bols hémisphériques de verre blanc ont été gravés, l'un d'une chasse, l'autre de figures debout séparées par des arbres, appartenant le premier au musée provincial de Bonn, le second à M. Ed. Herstatt.

Mais à quel art appartient plus exclusivement le très important fragment d'une coupe de verre blanc entouré d'un réseau de verre blanc opaque qui lui est attaché par des tenons qui ne nous ont pas semblé mesurer moins de 2 centimètres de longueur? Est-ce exclusivement à l'art du verrier, ainsi que les savants allemands commencent à le dire, ou surtout à l'art du lapidaire, ainsi qu'on l'a cru jusqu'ici à propos de l'autre fragment si connu qui fut détruit pendant le siège de Strasbourg, et de la coupe de la collection Trivulce à Milan?

Nous n'avons pu examiner qu'à travers la glace d'une vitrine ce fragment trouvé dans un tombeau près de Worms et appartenant à la Société archéologique de Bonn, mais nous serions partisan de la seconde opinion. Nous n'y avons point trouvé le filet qui sépare toujours les surfaces de deux pièces de verre soudées l'une à l'autre. L'attache des tenons sur la coupe se fait d'une manière insensible, sans qu'il y ait passage brusque de l'opacité de l'un à la transparence de l'autre; et des traces de la meule nous semblent se reconnaître sur toutes les parties de l'œuvre. Mais comment la faire pénétrer dans tous les méandres du réseau et des tenons qui le fixent au fond? Là réside la difficulté.

Et puis, ce semble une entreprise bien extraordinaire que de fabriquer un verre doublé d'une épaisseur si considérable (0^m,03 environ) avec le projet pour ainsi dire extravagant de creuser cette doublure en tous sens, et dans une matière aussi fragile, de façon à détacher la surface du fond en l'y maintenant attachée de place en place.

A-t-on fabriqué d'un côté la coupe, de l'autre le réseau? les a-t-on réunis par des tenons soudés, tant à la coupe qu'au réseau; puis a-t-on rectifié le travail et fait disparaître toute trace de soudure à l'aide de la meule? Telle est la question que les praticiens pourraient peut-être résoudre seuls.

Puisque nous parlons du verre citons immédiatement, pour en finir

avec cette matière, un gobelet monté en vermeil au XII^e^ siècle, de façon à former un reliquaire pédiculé. Ce gobelet, qui est gravé à la meule d'un aigle et d'un lion dans le style de la belle aiguière de cristal de roche de la galerie d'Apollon, nous semble une œuvre arabe imitant en verre le quartz enfumé. La trace de l'attache de la canne du verrier sous le fond rend impossible toute incertitude sur la matière de cette épave problable des croisades qui appartient à l'église de Minden. [1]

Dans cette même salle antique nous signalerons deux magnifiques exemplaires de l'émaillerie champlevée romaine, qui ne peuvent être antérieurs au II^e^ siècle, où vivait Philostrate qui ne signalait cet art que chez les barbares voisins de l'Océan. L'un est une simple casserole à fond sphérique toute couverte de compartiments pentagones, combinés avec d'autres compartiments triangulaires délimités par des filets de métal, séparés par des galons à rinceaux filiformes, et couverts d'ornements symétriques formés de tiges déliées terminées par des feuilles cordiformes, le tout en métal s'enlevant sur un fond bleu lapis avec quelques parties vertes. Le même système de feuillages que sur cet émail appartenant au prince de Waldeck et découvert en 1864 en nettoyant les sources de Pyrmont, se retrouve au British Museum sur les boucliers et les pièces de harnachement trouvées dans la Tamise.

L'autre monument, provenant du même endroit, est un petit flacon en pyramide renversée à six pans séparés par des arêtes saillantes, qui appartient au Musée provincial de Bonn. Chaque face est décorée de rinceaux symétriques filiformes, à feuillages cordiformes, combinés avec des oiseaux, séparés et limités par des frises en zigzag ; l'ornement est exprimé en métal champlevé sur un fond bleu lapis et jaune rouille dont la couleur actuelle provient peut-être de l'altération d'une autre couleur.

Les fibules que nous appelons mérovingiennes en France, exposées par le musée provincial de Bonn, nous montrent un autre goût de dessin apporté par les barbares dans la combinaison de leurs émaux, qui sont plus variés en couleur et qui forment sur certaines pièces une sorte de mosaïque très fine sur le mode de fabrication de laquelle on n'est pas encore fixé.

Si l'émail décore ces bijoux lorsqu'ils sont en bronze, des verroteries verdâtres ou rouges, quand ce ne sont pas des tables de grenat, les dé-

1. Un gobelet absolument de même forme, de même décor et de même couleur, appartenant aux sœurs de Notre-Dame de Namur, faisait partie de l'Exposition rétrospective de Bruxelles.

corent lorsqu'ils sont faits d'argent ou d'or. On arrive ainsi jusqu'au v^e^ siècle de notre ère, si l'on attribue une même origine aux peuplades dont les cimetières explorés en Allemagne comme en Gaule donnent des monuments de même caractère.

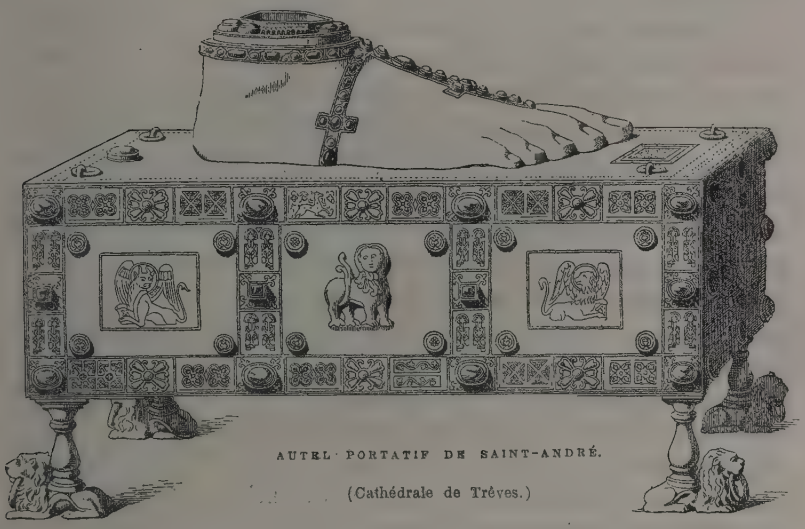
L'alliance de l'émail et de la verroterie se trouve sur une pièce d'orfèvrerie essentiellement chrétienne, qui, peu connue jusqu'ici, vient d'acquérir à l'exposition de Dusseldorf une renommée considérable dans le petit cercle des gens que ces études intéressent. Ce reliquaire, en forme d'aumonière, qui appartient à l'église Saint-Jean à Herford, est décoré sur trois faces de plaques d'argent repoussé représentant le Christ, la Vierge, des anges et des apôtres, en buste sous deux rangs d'arcs perlés en plein cintre superposés ; le tout fait au repoussé et d'une exécution très barbare. La quatrième face, qui est la principale et la plus intéressante, est décorée de verroteries grenat et vertes transparentes et encadrant des choses opaques, le tout serti dans l'or. Ces choses nous les avions prises d'abord pour des morceaux de pierres dures et, pensant immédiatement à certains bijoux égyptiens, nous admirions en nous-même comme l'art repasse toujours par les mêmes sentiers. Mais nous nous trompions : le précieux reliquaire nous ayant été mis en main, nous avons pu nous convaincre qu'il s'agissait d'émaux opaques, combinés avec des verroteries, le tout enrichi de pierres gravées et de cabochons à battes écrasées et lisses. C'est le plus ancien exemple que l'on connaisse encore de l'alliance de l'émail occidental et de la verroterie, tous deux cloisonnés.

A quelle époque appartient-il ? L'émail dessine d'une façon grossière des oiseaux et des poissons disposés symétriquement, absolument de même style que certaines lettres initiales des manuscrits barbares du VIII^e^ siècle.

Faut-il remonter si haut ? Cela serait tentant, mais nous n'oserions le faire, ignorant dans quel atelier de la vallée du Rhin cette pièce d'orfèvrerie aurait pu être fabriquée en ces époques troublées où nous voyons Charlemagne, après avoir invariablement passé ses hivers dans son palais d'Aix, se remettre chaque printemps en campagne contre les peuplades barbares de la rive droite du fleuve.

D'ailleurs ce reliquaire rappelle de très près celui de Monza dont le simulacre de fermoir en argent ciselé et doré, orné de deux petits lions, est moins barbare cependant que celui de l'église d'Herford, décoré de cinq petits monstres. Or aucun des inventaires de Monza antérieurs au XI^e^ siècle que vient de publier M. l'abbé Barbier de Montault dans le *Bulletin monumental*, ne mentionne cette pièce. Ce n'est pas une raison,

mais c'est une présomption en faveur d'une origine très postérieure au VIIIe siècle. Le catalogue de l'exposition de Dusseldorf, qui nous semble très bien fait, bien que nous n'en comprenions que les chiffres et les inscriptions latines, qu'il a le tort de ne pas toutes publier, l'attribue à une autre époque barbare, le Xe siècle, et nous n'y contredirons point, d'autant plus que l'emploi des verroteries ou des tables de grenat incrustées semble avoir longtemps persévéré dans l'orfèvrerie allemande.



AUTEL PORTATIF DE SAINT-ANDRÉ.

(Cathédrale de Trêves.)

Nous en avons pour preuve la pièce magnifique que nous publions et qui appartient au trésor de la cathédrale de Trèves.

C'est une caisse d'ivoire décorée de verroteries rouges incrustées, d'émaux cloisonnés, ceux-ci translucides, de plaques d'or découpé et de reliefs en métal repoussé.

Sur le couvercle à coulisse, un pied reliquaire en or a été rapporté, pied destiné sans doute à renfermer la sandale de saint André, qu'une inscription qui entoure le couvercle mentionne parmi les reliques contenues dans cette boîte. Dans l'espace libre en avant du pied un petit morceau de mosaïque ou de verre antique, d'après le catalogue, a été enchâssé, servant de pierre consacrée pour faire de cette caisse-reliquaire un autel portatif. Le catalogue doit avoir raison, mais il nous a semblé voir une lame de cristal de roche recouvrant un morceau d'étoffe de soie à dessins géométriques qui aurait été un fragment de la sandale en question.

La pratique byzantine est franchement accusée dans les émaux translucides dont sont faites les bordures, bien que l'on doive reconnaître un sentiment latin dans les deux anges, de même travail, qui accompagnent, sur chacune des grandes faces de la caisse, un petit lion en or repoussé qui présente cette particularité d'être incrusté de filets d'émail bleu-noir accentuant les détails de sa crinière. Ces filets d'émail ont donc été fixés dans le métal champlevé, et c'est un détail à noter.

Une autre particularité de fabrication rend cette pièce extrêmement intéressante.

Le décor de la petite face que nous reproduisons se compose, au centre, d'une monnaie d'or de Justinien, très en saillie et entourée d'un anneau de perles. Une rosace de plaques de verre grenat serties dans l'or encadre cette monnaie, puis de chaque côté des plaques d'or découpé s'enlevant sur un fond de verre grenat, forment un réseau d'imbrications à jour accentuées par des filets de perles, encadrant des animaux plus ou moins réels, quelques-uns affrontés comme sur les étoffes d'Orient, parmi lesquels se trouvent les quatre symboles évangéliques. C'est ce détail, d'un effet aussi riche que charmant, qui forme le principal intérêt de cette caisse, qui a été consacrée comme autel portatif par Egbert, archevêque de Trèves, de 977 à 993.

Ainsi voici un ouvrier de Constantinople, fort probablement, qui sinon à l'extrême fin du x^e^ siècle du moins dans ce même siècle, mais depuis le temps de Justinien (527-565)[1], a exécuté une œuvre d'orfèvrerie où à côté de procédés nouveaux il use encore des anciennes pratiques mérovingiennes. Cela doit donner à réfléchir.

Les quatre lions couchés sous des tiges en balustre qui forment les pieds de cet autel portatif et qui servent à le fixer au moyen des anneaux qu'ils mordent, sont de bronze doré et passent pour être d'époque postérieure. Ils sont peut-être de celle où cette caisse, au temps de l'évêque Egbert, reçut les reliques de saint André et probablement le pied qui les contenait ainsi que les inscriptions latines, sur le couvercle, qui indiquent toutes les autres reliques qui y sont jointes.

Mais cette forme insolite de colonnes en balustres nous semble indiquer un temps où l'architecture antique n'étant pas encore un modèle dont on ne s'écarta guère à partir du xi^e^ siècle, la fantaisie née de l'ignorance se donnait plus libre carrière.

Rapprochons de la pièce qui nous a arrêté si longtemps une couver-

1. S'il s'agit de Justinien II, les limites en deçà desquelles l'orfèvre a dû travailler sont reportées de 687 à 711.

ture d'évangéliaire qui appartient à la collection ducale de Gotha. Elle est formée d'une plaque d'ivoire représentant la Crucifixion, entourée d'une large bordure en or repoussé, bordée elle-même par un galon d'émaux d'ornement byzantins alternant avec des cabochons et des filigranes assez gros et rares, comme sur l'autel portatif de saint André.

Parmi les figures repoussées dans l'or de la bordure nous noterons seulement celles de l'impératrice Théophanie et de l'empereur Othon III, son fils, de style absolument grec mais accompagnées de leur nom latin.

Théophanie, qui épousa Othon II en 972, devint tutrice, en 984, de son fils Othon III qui monta sur le trône d'Allemagne en 983, et mourut en 991. C'est donc entre ces dernières années qu'il faut placer l'exécution par des artistes grecs de cette couverture d'évangéliaire.

On attribue une grande influence à l'impératrice, fille d'un empereur d'Orient, sur l'introduction de l'art byzantin en Allemagne dont le centre politique et intellectuel était alors sur les bords du Rhin. La pièce que nous venons de signaler serait une preuve de cette influence dont le trésor de l'église d'Essen fournit d'autres témoignages, appartenant les uns à l'art byzantin, les autres évidemment à l'art allemand naissant.

Nous nous trouvons maintenant en présence d'une autre œuvre que certains indices nous font croire fabriquée en Allemagne, à la même époque, mais par des orfèvres qui, s'ils étaient venus de Constantinople, avaient perdu quelque chose de la finesse de leur art national en travaillant en Occident, ou peut-être par quelqu'un de leurs élèves.

Il s'agit du reliquaire du bâton de saint Pierre, appartenant à la cathédrale de Limbourg sur Lahn. Il ressemble assez à une canne de tambour-major, et la virole qui joint la pomme à la tige est gravée d'une inscription dont nous avons pu relever la partie la plus importante : ANNO. DOMINICAE. INCARNAT. DCCCCLXXX...

Des plaques d'émail cloisonné représentant des bustes de saints alternant avec des pavés de perles ou de cabochons couvrent la pomme et la partie supérieure de la tige dont le reste, en or très mince, a été repoussé des figures de dix papes et de dix archevêques de Trèves, aujourd'hui indéchiffrables, tant les accidents ont mêlé leurs dépressions et leurs reliefs à ceux de l'ouvrier du x^e^ siècle.

Les perles ou les pierres sont montées dans de hautes battes lisses cerclées au-dessous du bord par un anneau de filigrane ; et les cabochons qui décorent les viroles qui divisent le bâton en plusieurs sections sont montées sur de très hautes battes dont quelques-unes sont portées sur des arcades à jour faites en filigrane, qui nous semblent un des caractères de l'orfèvrerie carlovingienne.

Ce sont les émaux cloisonnés qui complètent la décoration de ce singulier reliquaire, émaux d'un dessin peu habile et d'un blanc plus opaque dans les carnations que les magnifiques spécimens de l'émaillerie byzantine exposés à côté d'eux, qui nous font croire que des mains occidentales y ont travaillé.

Signalons encore, comme de même origine, un charmant bijou que l'on vient de trouver à Mayence et qui appartient au musée de la même ville. Il se compose d'une aigle éployée toute en émail cloisonné, rapportée à jour dans un anneau d'orfèvrerie formé de rinceaux symétriques en or repoussé, interrompus par de petits médaillons d'émail, et compris entre deux filets formés, à ce qu'il nous a semblé, par deux rubans d'or ondulés. Les feuillages de l'ornement offrent les caractères du XII^e^ siècle, et tout le corps de l'aigle, ayant perdu l'émail qui le recouvrait, montre sur la plaque d'or du fond le trait suivant lequel on avait appliqué les cloisons remplies d'émail qui devaient figurer les plumes.

Le reliquaire du saint Clou, appartenant à la cathédrale de Trèves, dont la gravure nous sert de tête de lettre, appartient encore à ces époques indécises où, les deux arts se confondant, on trouve des éléments byzantins mis en œuvre avec une certaine lourdeur dans l'ensemble qu'on ne trouve point dans ce qui est venu directement de Constantinople.

En comparaison de ces pièces de hautes époques, sur lesquelles nous avons insisté parce qu'elles nous ont semblé indiquer un passage entre l'art byzantin et l'art rhénan, nous nous contenterons de citer quelques émaux manifestement byzantins, qui sont de même époque et des chefs-d'œuvre de dessin et de finesse. Tel est le célèbre reliquaire de la vraie croix, appartenant à la cathédrale de Limbourg, dont les *Annales archéologiques* ont publié (T. 17) une description accompagnée d'une excellente gravure.

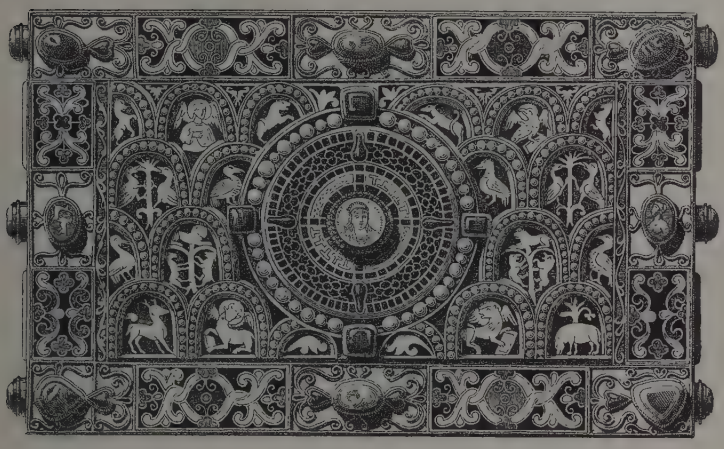
Ce reliquaire est une boîte plate avec couvercle à coulisse. La relique est incrustée au fond de la boîte, et le couvercle, qui seul était exposé, est entièrement couvert d'émaux cloisonnés en or d'une exécution merveilleuse et d'un style évidemment grec, qui représentent le Christ entre sa mère et saint Jean vieux, saint Michel et saint Gabriel et les douze apôtres.

D'ailleurs deux inscriptions grecques servent à le dater. Elles portent que *Konstantinos* et *Romanos despotai* en ont été les ordonnateurs et que *Basilios proedros* fut le promoteur de son exécution. Or Constantin VII porphyrogénète fut associé à l'empire avec Romanos Lacassenos, puis avec Romanos, son fils, pendant son règne qui finit en 959, et Basilios, fils du premier des Romanos, porta le titre de *proedros* de 963 à 969,

sous l'empereur Phocas. Ce reliquaire appartient donc au milieu du xe siècle.

Rapprochons-en un petit disque d'or dont un émail cloisonné très fin et représentant probablement sainte Hélène affleure la surface : bijou encore muni de sa monture formée d'un ruban d'or tordu, qui fait partie de la collection du prince Charles de Prusse.

Nous en avons fini avec l'orfèvrerie antérieure au xie siècle, et si nous voulions parler de celle qui lui est postérieure avec le soin qu'elle



AUTEL PORTATIF DE SAINT ANDRÉ (PETITE FACE)

Cathédrale de Trèves.

comporte, ce n'est plus un simple article que nous aurions à écrire ; ce serait un livre. Contentons-nous donc d'en indiquer compendieusement l'importance.

Nous avons compté neuf autels portatifs en outre de celui dont nous nous sommes occupé déjà, et plusieurs seraient à noter, tant à cause de leur travail que des questions de symbolisme qu'ils éveillent.

L'autel portatif était une pierre généralement de qualité rare, porphyre, vert antique, sardoine, etc., montée en orfèvrerie et consacrée, que les princes et les évêques emportaient avec eux dans leurs voyages et même dans leurs chasses, afin de pouvoir dire la messe [1]. Parfois le

1. C'est par exception que l'autel portatif de saint André, dont nous nous sommes occupé plus haut, porte sur son couvercle autre chose que la pierre consacrée, avec la

tout n'a guère plus d'épaisseur que la pierre elle-même, mais souvent aussi, surtout en Allemagne, celle-ci sert de couvercle à une petite caisse qui renferme des reliques. L'ivoire, l'émail, le nielle et les pierreries décorent ces petits meubles, où les Allemands se sont plu à représenter le plus souvent les figures de l'Eucharistie qui sont le sacrifice d'Abel ou d'Abraham, et Melchisedec offrant le pain et le vin.

De ces autels portatifs nous n'en citerons qu'un surtout, décoré de nielles et de figures en repoussé qui appartient à la cathédrale de Paderborn, parce que les organisateurs de l'exposition le croient sorti de l'atelier du moine Théophile, l'auteur de la *Diversarium artium schedula*, que l'on dit avoir travaillé dans l'abbaye de Helmarshausen en Franconie, à la fin du XI^e^ siècle.

Nous supposons que pour justifier cette attribution les archéologues des bords du Rhin ont trouvé que les deux saints Kilian et Liborius, assis en relief à l'une des extrémités de la caisse de chaque côté du Christ « en Majesté », et que les saints évêques Mainwerck et Henri officiant, niellés sur la monture de la pierre, — le nom de ce dernier se retrouvant en outre dans une inscription dédicatoire de l'autel à la Vierge, — se rattachent à l'abbaye où l'on croit que travaillait le moine-artiste.

Mais s'il y travaillait à la fin du XI^e^ siècle nous devons avouer, ou que l'art était plus avancé en Allemagne qu'en France, ou que les Allemands vieillissent un peu les pièces de leur orfèvrerie. Nous avons l'habitude contraire, trouvant que nos ouvriers en métal sont en retard sur nos imagiers et nos architectes.

Si l'autel portatif de Paderborn est réellement de la main du moine Théophile, il serait intéressant de le rapprocher d'une œuvre authentique et également niellée du moine Hugo d'Oignies, que l'on pouvait étudier à l'exposition de Bruxelles et que la *Gazette des Beaux-Arts* a publiée.

Nous avons compté jusqu'à vingt-deux calices tant grands que petits, car il y en avait de minuscules, comme celui qui avait accompagné dans son tombeau l'archevêque de Trèves Poppo, mort en 1047, et qui, trouvé en 1803, appartient aujourd'hui à l'église Saint-Gervais de cette ville.

Il y en avait aussi de colossaux, comme l'œuvre d'un orfèvre de Coesfield, qui est tellement couvert d'ornements en relief dans le style hérissé du XV^e^ siècle, sur son pied, sur son nœud et jusque sur sa coupe, qu'il a fallu y réserver une échancrure pour que l'officiant pût y poser sa lèvre. L'inscription suivante : *Fecit michy Engelbertus Hoffleger avryfaber de*

bordure plus ou moins large qui la maintient, et que cette pierre consacrée a été assez réduite pour faire place à un pied-reliquaire.

Cosveldyge ano MCCCCLXVIII nous apprend qui l'a fabriqué et l'année de sa fabrication.

Notons en passant le calice en cuivre martelé et doré de Lugerus, premier évêque de Munster, mort en 809, dont la coupe profonde et le pied conique, séparés par un nœud, portent une inscription sur leur bord pour tout ornement.

On avait exposé une trentaine de croix, tant d'autel que de procession, ce qui pendant le moyen âge était souvent tout un.

Nous n'en citerons que trois : l'une, un peu trop remise à neuf, appartient à l'église Saint-Patrice de Fritzlar. Elle est toute couverte de filigranes et de pierres cabochons dont les chatons sont bordés par un anneau de filigrane et reposent sur une terrasse portée sur des arcatures ou des rosaces à jour. La seconde, qui provient de la cathédrale de Bâle et fait partie de la collection du prince Charles de Prusse, est composée d'éléments un peu moins fins, mais présente cette particularité que les pierres sont cantonnées de quatre petits fleurons formés par trois rubans d'or en volute autour d'un bouton central. Le camée antique placé à l'intersection de la croix et les gros cristaux de roche fixés sur ses bras sont d'ailleurs montés sur des arcades en filigrane.

La troisième enfin, que possède l'église Saint-Severin, de Cologne, qui appartient plus franchement au style roman par le dessin des frises de feuillages estampés qui la décorent, porte suspendus à ses bras deux pendeloques dissemblables en cristal de roche. L'une nous a frappé parce que, formée d'un prisme sur les faces duquel des espèces d'écus en amande font saillie, elle rappelle exactement l'un des éléments d'un reliquaire publié jadis par les *Annales archéologiques*.

Que la recherche des monuments carolingiens ne nous fasse pas oublier une belle croix qu'il nous faut joindre aux couvertures d'un missel et d'un pontifical ainsi qu'à un *urceum*, ensemble qui nous transporte d'un coup en pleine Renaissance.

Ces deux reliures, réunies dans une même vitrine à un certain nombre de pièces d'orfèvrerie du XV^e^ et du XVI^e^ siècle, nous avaient frappé de loin et dès notre arrivée, par l'éclat de leur argent tout neuf ; et, croyant qu'il s'agissait de pièces d'orfèvrerie banale du XVIII^e^ siècle, nous nous étions bien gardé de nous en approcher. L'art des hautes époques nous absorbait tout entier. Mais pendant une revue générale que nous voulûmes faire avant que de quitter tant de richesses accumulées, et afin de n'avoir aucune négligence à nous reprocher, nous nous arrêtâmes émerveillé devant ce que pendant trois jours nous avions si injustement dédaigné.

Ces deux reliures sont des œuvres exquises de la renaissance allemande, plus pures et plus élégantes de forme que ce qu'on est accoutumé d'attribuer à l'art d'outre-Rhin; quelque chose, comme chez Étienne de l'Aulne, rappelant notre école de Fontainebleau. D'ailleurs le souvenir de la belle aiguière exécutée en l'honneur de la conquête de Tunis par Charles-Quint, exposée dans la galerie d'Apollon, nous empêcha d'éprouver aucun étonnement de cette découverte.

L'auteur de ces œuvres, datées de 1582, est maître Antoine Heinsenhout de Warbourg, auquel M. Lessing, directeur du Musée industriel de Berlin, vient de consacrer une importante notice.

Le Maître de Warbourg appartenait trop à la Renaissance pour n'avoir point mêlé dans son œuvre le sacré et le profane, le nu le moins justifié avec les scènes religieuses ou bibliques.

Ainsi le Missel représente sur l'un de ses plats les juifs mangeant l'agneau pascal, qui est la figure de la Cène représentée sur l'autre plat, accompagnées dessus et dessous par les figures allégoriques du Printemps et de l'Été, de l'Automne et de l'Hiver dans des cartouches d'un excellent goût, et accostées latéralement par de longues figures de femmes nues d'un dessin très élégant. Le Pontifical porte des sujets plus exclusivement religieux, qu'accompagnent les armoiries du prince-évêque Dietrich de Furstenberg.

Quant à la croix, si elle est toute entière de la main de maître Eisenhout, elle montre d'étranges variations de style. La croix proprement dite appartient au gothique du XV^e^ siècle, tandis que le crucifix qui y est attaché et que les bas-reliefs du nœud sont franchement de la Renaissance. Quant au pied, où il nous semble reconnaître une autre exécution, qui est excellente, il est orné d'un médaillon d'or du prince-évêque Théodore de Furstenberg, et nous y avons relevé la date de 1584. Il porte en dessous l'inscription : *Antonius Eisenhoidt Warburgensis fecit.*

L'*urceum*, ou seau à eau bénite en argent, est repoussé de bas-reliefs compris dans des cartouches découpés en lanières, qui caractérisent la fin de la Renaissance. Il porte la même inscription que la croix[1].

Ces quatre belles pièces d'orfèvrerie appartiennent au baron de Furstenberg-Hendringen, descendant de la famille pour laquelle elles ont été exécutées.

Nous ne dirons rien, à notre grand regret, des deux ou trois dizaines de missels, de pontificaux ou d'évangéliaires reliés en orfèvrerie qui

1. Ces deux inscriptions nomment *Eisenhoidt* l'orfèvre qui les a burinées, tandis que le catalogue imprime deux fois *Eisenhout*.

étaient exposés, et sur un nombre plus considérable encore de reliquaires de toute forme et de toute matière : nous n'en retiendrons qu'un. C'est le



RELIQUAIRE DE LA VRAIE CROIX (REVERS)

Église Saint-Mathias, à Trèves.

reliquaire de la vraie croix de l'église Saint-Mathias de Trèves. Il aurait été fabriqué en Allemagne, au commencement du XIII^e^ siècle,

pour exposer les reliques rapportées en 1207 de Constantinople par Henri de Ulmena, qui passe pour avoir également rapporté le reliquaire byzantin de Limbourg, dont celui-ci serait une imitation libre.

C'est, en effet, un grand tableau dont le centre est occupé par une grande croix à doubles branches, comme sont la plupart des reliquaires de la vraie croix, qu'entourent vingt compartiments rectangulaires recouverts d'une plaque de cristal de roche qui abrite les reliques qui y sont enfermées. Des bandes d'émail champlevé et de pierres sertissent les plaques, et une belle frise de feuilles et d'animaux en relief, détachés du fond avec une longue inscription que devait terminer une date qui a a été enlevée, entourent cet ensemble.

Sur le revers, un grand nielle que nous publions représente le Christ, les symboles évangéliques et des saints sous des pinacles.

Les émaux champlevés allemands se trouvaient partout, sur les châsses comme celles de Sieburg, sur les autels portatifs, sur les reliures, sur les croix, etc. Nous ne noterons que ceux qui garnissent une croix appartenant au musée Schinkel, à Berlin, à cause des sujets qui, bien qu'appropriés à l'objet qu'ils décorent, sont assez rares à y rencontrer. Il s'agit des divers épisodes de l'invention de la Croix par sainte Hélène.

Une fort belle croix, exposée par M. Spitzer parmi un grand nombre de choses magnifiques en tout genre, permettait d'établir une comparaison entre les émaux de Limoges et les émaux rhénans.

Nous croirions assez volontiers limousins les disques qui garnissent un grand coffre de bois *laqué* de rouge par les procédés décrits par le moine Théophile, qui appartient au prince Charles de Prusse : coffre qui en contiendrait une dizaine comme celui, *laqué* de vert, qui appartient au musée du Louvre. Une magnifique serrure émaillée dans le genre de celle du coffret exposé au Trocadéro, en 1878, par M. Stein et publiée par la *Gazette des Beaux-Arts*, ferme ce coffre, dans lequel l'empereur d'Allemagne Guillaume, comte de Hollande, aurait envoyé à la cathédrale d'Aix, en 1248, les régalia de son sacre. Plusieurs de ces plaques sont émaillées d'animaux fantastiques dans le style de Limoges, mais d'autres portent les armoiries suivantes : « d'or au lion de gueules; » ou « d'or aux trois lions d'azur », et enfin « mi-parti d'or aux trois lions d'azur et d'or bandé d'azur. »

Nous osons à peine mentionner les ivoires, tant nous avons crainte que plusieurs des œuvres remarquables que nous rencontrons en cette série ne nous arrêtent au passage.

Citons à la hâte un petit coffret antique dont la face représente un



llet pinx

Heliog. Dujardin

FEMME AU ROUET

(Collection de Mr Georges Petit)

e des Beaux Arts

Imp A Quant

bige et le couvercle un repas avec accompagnement de musiciens (Musée de Bonn) ; des pixydes à sujets chrétiens du IIIe et du IVe siècle (Musée de Berlin) ; la plaque où le particularisme provincial veut voir la consécration de la cathédrale de Trèves, qui la possède, mais que dans une notice très concluante le *Magasin pittoresque*, qui vient de la publier, montre être une œuvre grecque du Ve siècle : qu'elle représente sainte Pulchérie et son frère Théodose II (415-450) faisant transporter à Constantinople les reliques de saint Étienne, ou plutôt Léon Ier, et l'impératrice Verine (457-473) apportant le manteau de la Vierge à l'église Sainte-Marie des Blachernes, qu'ils viennent d'édifier : et enfin une frise d'un fort beau dessin attribuée au VIe siècle (Musée de Berlin), où l'histoire de Joseph est représentée.

Nous passons sous silence les plaques enchâssées dans l'orfèvrerie des reliures, où tous les personnages du drame du Golgotha sont distribués avec une symétrie si parfaite que la scène prend un caractère pour ainsi dire architectural, qui lui donne une grandeur singulière : scènes où avec les personnages obligés sont figurés le Soleil et la Lune, l'Église et la Synagogue, la Terre et l'Eau, les morts qui ressuscitent et les anges qui couronnent le Christ accompagnant la main de Dieu qui le bénit.

Parmi les ivoires magnifiques exposés par M. Spitzer, il en est un qui soulève un problème. C'est un arçon de selle qui représente un combat de femmes à cheval, à demi vêtues d'un voile qui leur sert de manteau, comme on en voit dans les dessins à la plume qui illustrent quelques manuscrits de la *Psychomachie* de Prudence du IXe siècle. Mais à qui voudrait croire cet ivoire de cette époque on pourrait objecter la bordure formée de feuilles d'érable exécutées comme on le faisait en plein XIIIe siècle, où elles commencent à apparaître dans la décoration.

Or un troussequin de selle en ivoire qui a fait grand bruit l'hiver dernier dans le monde des amateurs, représente des chevaliers combattant la lance au poing, dont les costumes appartiennent sans conteste à la fin du XIIIe siècle, tandis que les feuillages de la bordure ont tout le caractère carolingien.

Quels sont donc et où pouvaient être placés, en dehors des grands courants de l'art, les ateliers éclectiques d'où sortaient des œuvres de caractères si dissemblables et pourtant contemporaines ?

La fonte de bronze à cire perdue, art dans lequel les Allemands se sont montrés très habiles dès le XIe siècle, était représentée par de nombreux spécimens consistant en chandeliers, en un *urceum* d'une ornementation aussi barbare que compliquée (église Saint-Lambert de Dusseldorf), en coquemards, figurant un lion, un griffon, une tête de jeune

fille et un coq, qui a le mérite d'être daté par cette inscription gravée sur une plume de sa queue : *Anno Dni* MCLV, *Cesaris Frid. anno IIII, in honore di S. Andreae Blacart Rufus me operavit.*

La grande dinanderie, qui était si abondante et si remarquable à Bruxelles, était rare à Dusseldorf.

Les étoffes aussi étaient rares, et nous ne mentionnerons que la chape de la cathédrale de Metz, en satin rouge brodé au point couché de grands aigles d'or, d'un dessin si sommaire mais d'un si beau caractère.

Terminons par la magnifique panoplie du prince Charles de Prusse, où nous avons distingué avec une arbalète damasquinée du XVI^e^ siècle, deux rondaches et un bouclier du même temps. L'une ne porte au centre qu'une tête de Gorgone d'une exécution un peu sèche mais d'un grand style; l'autre est couverte d'une large frise circulaire représentant, comme presque toutes les œuvres analogues de la Renaissance, un combat de cavaliers et de fantassins antiques. Sur la partie lisse qui entoure l'ombilic, qui est à pointe, les chiffres et les emblèmes de Henri II sont incrustés; l'H et le double D en or, ou plutôt en argent paraissant jaune aujourd'hui ; la fleur de lys et le C en noir, de façon à reproduire les couleurs du roi. Sur le bouclier en amande le *Jugement de Pâris* a été repoussé et ciselé, d'après la composition de Raphaël, par un artiste d'un grand talent.

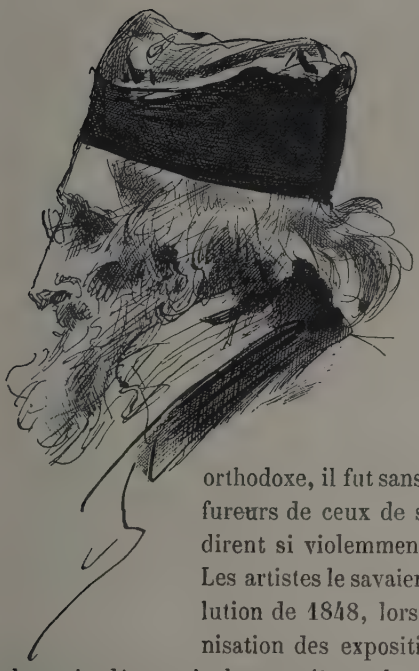
Nous espérons que ces pièces remarquables ont leur histoire et qu'on ne peut douter de leur authenticité, comme de celles qu'un trucage éhonté fait entrer en trop grand nombre et à des prix excessifs dans les cabinets même les plus célèbres. L'art de la falsification dans l'armurerie est poussé à un tel dégré aujourd'hui, que les amateurs hésitent devant toutes les œuvres de plus en plus extraordinaires qu'on leur présente.

Si M. Spitzer, avec ses autres contributions en orfèvrerie, en ivoires et en émaux du moyen âge, n'avait point apporté quelques magnifiques spécimens de l'émaillerie peinte de Limoges, nous n'en aurions point rencontré à Dusseldorf; pas plus que nous n'avons rencontré de majoliques ou de faïences de Bernard Palissy, ces caractéristiques de nos expositions rétrospectives en France. Tout cela manque en général hors nos frontières, mais nous ne les avons point franchies précisément pour y voir ce que nous trouvons chez nous.

L'exposition de Dusseldorf nous réservait d'autres monuments à étudier, et nous serions trop heureux si nous avions pu indiquer quel intérêt présentait leur réunion pour l'histoire des commencements de l'art de l'orfèvrerie sur les bords du Rhin et en Allemagne.

ALFRED DARCEL.

LÉON COGNIET



On peut, sans faire une grande dépense de lyrisme, raconter la vie de Léon Cogniet et dire ce que vaut son œuvre. Pour le portrait d'un tel maître, la plus humble prose suffit. C'était un modéré et peut-être un sage. Il ignora le délire. Bien que ses origines lui eussent permis de se mêler aux luttes provoquées par l'invasion du romantisme, il resta calme, et bien qu'il eût reçu un enseignement tout à fait orthodoxe, il fut sans colère, il refusa de s'associer aux fureurs de ceux de ses anciens camarades qui défendirent si violemment la vieille citadelle académique. Les artistes le savaient paternel et doux. Après la Révolution de 1848, lorsqu'il fut décidé que, pour l'organisation des expositions annuelles, un jury élu remplacerait désormais la quatrième classe de l'Institut, Léon Cogniet eut l'honneur de voir bien des fois son nom figurer au premier rang sur la liste victorieuse. Ce résultat, toujours bien accueilli, était prévu avant le dépouillement du scrutin. On aimait Cogniet pour sa tolérance, et, parmi les électeurs, il avait tant d'élèves!

Et en effet, pendant une longue période de sa vie, Léon Cogniet, producteur intermittent, fut un maître infatigable. Au lycée Louis-le-Grand, à l'École polytechnique, à l'école des Beaux-Arts et chez lui, il a vu passer des générations d'écoliers. Le décret du 28 février 1880, qui a liquidé

à 1.357 francs sa pension de retraite comme professeur de dessin, nous apprend qu'il comptait près de trente-trois ans de services. Son atelier avait été très fréquenté. Parmi ceux qui portent aujourd'hui un nom illustre, beaucoup ont été ses disciples. On les connaît, et je n'ai pas à en dresser la liste, liste d'ailleurs très variée et qui démontre le libéralisme des doctrines de Cogniet. Chaque année, le groupe des fidèles se réunissait dans un dîner pour fêter l'excellent maître et sa longue vieillesse. Tout est fini : désormais la place d'honneur restera vide à la table du banquet annuel.

J'insiste, à propos de Léon Cogniet, sur les qualités qui furent chez lui prédominantes, son aptitude et son zèle pour l'enseignement. C'est peut-être la meilleure part de sa gloire. Sous ce rapport, Cogniet a des aïeux. Quand on a étudié l'histoire de l'École française, on se rappelle qu'à diverses époques il s'est trouvé, dans nos académies et ailleurs, des artistes qui furent à la fois des professeurs très dignes et des producteurs de second ordre. Je pense ici à Louis Galloche, ce galant homme qui, déjà vieillissant, allait comme un écolier dessiner d'après le modèle, et qui, pour pouvoir enseigner, voulait apprendre toujours. Les tableaux de Galloche ne sont pas des chefs-d'œuvre d'une séduction irrécusable, mais combien d'élèves sont sortis de son atelier ! Il peut être amer d'avoir laissé çà et là quelques peintures sans accent : il est honorable d'avoir formé le plus grand décorateur du XVIII^e^ siècle, François Lemoyne.

Quelque chose de pareil arrivera peut-être pour Léon Cogniet. On parlera de ses disciples alors qu'on aura vaguement oublié ses œuvres, qui, il faut le dire, n'ont pas un caractère bien spécial et dont les amateurs friands ne se sont jamais véritablement épris. Comme peintre, Léon Cogniet est une figure un peu indistincte, et elle s'estompera vite. Elle a cependant une certaine valeur historique. Avec Jean Alaux et Couder, l'artiste dont nous voudrions fixer la fuyante image représente assez bien l'idéal sous Louis-Philippe.

Dès sa première enfance, Cogniet avait été nourri du lait académique. Né à Paris le 29 août 1794, il entra à l'école des Beaux-Arts au mois de mai 1812. Il travaillait avec Pierre Guérin, un maître amoureux de la tradition, mais qui n'était pas sans avoir une certaine culture intellectuelle. L'heure étant venue de concourir pour le prix de Rome, Cogniet commença par se faire battre. Il n'obtint que le second prix en 1815, le premier ayant été accordé à Alaux. Deux ans après, il fut plus heureux. Son *Hélène délivrée par Castor et Pollux* lui valut le brin de laurier qu'il ambitionnait.

Bientôt après, il partit pour Rome, mais comme beaucoup d'artistes

en ces temps malheureux, il vit l'Italie sans trop la comprendre, sans s'abreuver aux sources véritables. Les tableaux que Cogniet envoya de l'Académie semblaient dictés par la préoccupation de complaire à son professeur Guérin. Nous ne savons dans quelle mesure il atteignit ce résultat; mais il ne parvint pas toujours à satisfaire les jeunes camarades qui lui avaient succédé dans l'atelier du maître. Nous avons ici un témoin. Le 29 octobre 1820, Eugène Delacroix, faisant ses confidences à un ami, se déclare heureux d'apprendre que le second envoi de Léon Cogniet a plus de succès que le premier, « qui ne promettait pas »; mais en même temps il exprime ses inquiétudes pour l'avenir, et il ajoute avec un accent de regret : « Il a manqué son séjour en Italie; je le crois du moins » [1]. Le mot est curieux, venant du Delacroix d'avant l'insurrection.

Quels étaient donc ces premiers essais que Cogniet envoyait du pays de Raphaël et de Michel-Ange? Hélas! c'étaient des peintures dont le titre seul donne le frisson : *Métabus, roi des Volsques,* et une *Jeune chasseresse déplorant l'innocente victime de son adresse.* Cogniet n'avait pas encore quitté Rome lorsqu'il exposa ces deux tableaux au Salon de 1822. Le *Métabus* est assez ignoré; on connaît mieux la *Chasseresse,* qui a été gravée par Delaistre et qui était d'un sentimentalisme assez fade. Ni l'un ni l'autre de ces tableaux ne provoqua une grande émotion.

Revenu à Paris, Cogniet, surexcité par l'exemple de quelques-uns de ses anciens camarades de l'atelier de Guérin, tels que Géricault et Ary Scheffer, songea à intéresser les curieux par des œuvres d'un caractère plus dramatique. Au Salon de 1824, il exposait, avec des portraits et un motif emprunté aux souvenirs de la guerre d'Espagne, deux tableaux importants, *Marius à Carthage,* que nous avons vu si longtemps au Luxembourg, et *Une Scène du Massacre des Innocents,* qui fut achetée au prix formidable de 7,000 francs par Jacques Laffitte. On lit dans le livre de Jal, l'*Artiste et le Philosophe,* que le *Marius* ne passionna pas beaucoup la foule. « Elle n'y voit, dit-il, que deux hommes noirs reflétés de rouge et de jaune, qui exécutent une scène de pantomime à laquelle elle n'entend pas un geste. » Pour le *Massacre des Innocents,* ce fut autre chose. On se rappelle ce tableau, qu'on a pu étudier pour la seconde fois à l'exposition de 1855. Les innocents sont massacrés dans la coulisse; c'est à peine si l'on entrevoit, sur les marches d'un escalier lointain, la foule des soldats armés pour la tuerie. Le sujet n'est pas là. Il s'agit uniquement d'une femme qui, pendant le drame, s'est réfugiée à l'angle d'un mur; éperdue et les yeux

1. *Lettres d'Eugène Delacroix,* 2e édition, 1880, t. Ier, p. 67.

hagards, elle serre son enfant contre sa poitrine, et, dans un mouvement dont l'invention parut alors ingénieuse et rare, elle met la main sur la bouche du marmot pour étouffer le cri qui pourrait être entendu. Les gens de 1824 avaient le cœur sensible; ils furent touchés parce que la « tête d'expression » était alors à la mode, et ils ne s'aperçurent pas que le tableau était assez mal peint, je veux dire dans cette manière mince qui enlève à la peinture à l'huile toute chance de durée.

Un succès meilleur devenait nécessaire. Cogniet l'obtint en 1827. C'est alors qu'il exposa le tableau qu'on peut voir encore à Saint-Nicolas-des-Champs et qui représente *Saint Étienne portant des secours à une pauvre famille*. Ici point de mélodrame. L'artiste a su rester simple, et la scène a une certaine gravité tranquille. Les types sont un peu grecs, — grecs à la façon de Guérin, — pour un motif de ce genre, mais l'emphase académique n'est nulle part. La couleur, où n'éclate aucune note voyante, se maintient dans une gamme tempérée. L'exécution est malheureusement un peu indigente; toutefois l'ensemble est sage, et le *Saint Étienne* est resté le meilleur tableau de Cogniet dans le mode sérieux, qu'il allait d'ailleurs abandonner.

Il s'était en effet produit dans l'esprit de l'ancien élève de Guérin une évolution dont le biographe doit prendre note. Si, à ce même Salon de 1827, il exposait au Louvre, dans les salles destinées au Conseil d'État, son *Numa donnant des lois aux Romains*, figure aux intentions solennelles, mais assez insignifiante [1], il montrait en même temps une certaine inquiétude pour le goût moderne, une évidente curiosité pour les sujets et pour les manières qui allaient devenir à la mode. Cogniet inclinait-il vers les hérésies du romantisme? Non. Il s'était, comme tout le monde, essayé dans la lithographie, il avait même copié quelques pièces de Géricault; il commençait à sentir sa conscience secrètement troublée à l'endroit du style traditionnel, mais il tenait encore au passé par bien des attaches et il ne voulait pas se compromettre dans la bagarre romantique. Il consentait à faire un pas en avant : il pouvait aller jusqu'à Horace Vernet; pas au delà. Cette préoccupation se fit jour dans quelques sujets anecdotiques comme le *Duel*, dans des scènes militaires réduites aux proportions du tableau de chevalet, et dont le thème était emprunté aux récents événements de la guerre d'Espagne. C'est à propos d'une de ces peintures que Jal, saisi d'un enthousiasme qui est bien dans le goût du

1. Le 28 juillet 1827, Cogniet donnait quittance d'un à compte de 5,000 fr., premier tiers de la somme qui lui était allouée pour son *Numa*. (*Inventaire des autographes de M. Benjamin Fillon*, 1879, n° 1916.)

temps, écrivait : « Un seul mot suffira à l'éloge de M. Cogniet : M. Horace Vernet a rarement fait mieux, et il n'a pas toujours fait aussi bien dans ce genre. »

D'autres tableaux, également exposés au Salon de 1827, disaient aussi combien le jeune peintre était séduit par Horace Vernet. Il avait la même opinion que lui sur l'Italie, il aimait les aventures de bandits d'opéra-comique. De là les *Brigands prosternés devant une madone*, que nous avons pu voir en 1865 à la vente de M. le comte Pourtalès. De là aussi une autre peinture dont le sujet, assez différent de ceux que traitaient les orthodoxes, dut paraître hardiment exotique, une *Femme du pays des Esquimaux*. Cette figure, debout dans un paysage de glace, est celle qui a appartenu à Gros. Nous ne l'avions jamais vue, et, pour tout dire, nous ne la cherchions pas, lorsque, au lendemain de la mort de Cogniet, elle a subitement apparu à l'étalage d'un marchand, heureux de montrer le trésor si longtemps oublié. Est-elle bien du pays des Esquimaux, cette femme d'une nationalité indécise, qui s'enlève durement sur des blancheurs à la Malebranche? Ce tableau ne nous a pas surpris. Il est d'accord avec les *Brigands* de la collection Pourtalès; il a les sécheresses coupantes qui étaient alors autorisées et dont le type est fourni par un tableau qui est précisément de 1827, la *Fête de la Madone de l'Arc*, de Léopold Robert. Combien peu les hommes de ce temps avaient regardé la nature ! Où prenaient-ils le secret de ces silhouettes sans enveloppe, sinon dans la fabrication des papiers peints? Je n'exprime pas ici toute ma pensée, mais on la devine. O grands artistes de la Hollande, maîtres de l'atmosphère caressante et du contour baigné, qu'auriez-vous dit de ces cruelles découpures?

Léon Cogniet n'en était pas moins, aux approches de 1830, un personnage assez considérable. Il avait commencé à enseigner. Il professait les bonnes doctrines dans deux ateliers : l'un s'ouvrait aux jeunes gens; l'autre, destiné aux jeunes filles, était dirigé par la sœur du peintre, Amélie Cogniet. Il avait dans le monde de précieuses amitiés et presque une clientèle. La Société des Amis des arts faisait état de son talent. Son nom brillait sur tous les programmes. Après 1830, lorsqu'une exposition fut organisée au Luxembourg, au profit des blessés de Juillet, Cogniet y envoya une *Scène de barricades* et le portrait du général Maison. Ce portrait fut exposé de nouveau au Salon de 1831 : Jal, qui n'y va pas de main morte, le considère simplement comme un chef-d'œuvre.

Il convient de dire qu'au Salon dont nous venons de rappeler la date, l'exposition de Cogniet passa pour brillante : elle comprenait l'*Enlèvement de Rébecca*, qui entra dans la collection de Jacques

Laffitte[1]; deux petits tableaux représentant des *Polonais* plus ou moins exaltés ou mélancoliques (l'un de ces *Polonais* est au musée d'Angers); un *Religieux* et un portrait de Pierre Guérin; mais aucune peinture de style. Était-ce une trahison, était-ce un changement dans l'idéal? Nous supposions qu'il devait se trouver dans les écrits du temps un mot sur cette évolution de Cogniet. Ce mot était inévitable : il a été dit par Charles Lenormant dans son *Salon de 1831* : « Les tableaux de genre de M. Cogniet suffisent pour qu'on s'aperçoive qu'il est passé au centre gauche. »

Si l'on veut bien se reporter à l'état des âmes en 1831, on reconnaîtra que ce mot révélait tout une situation, et de plus une situation qui pouvait devenir difficile. La lutte était alors des plus ardentes, et les combattants sont cruels pour les neutres. Dans le camp des Romains, Léon Cogniet inspirait des inquiétudes. Avoir cru, en 1822, à Métabus, roi des Volsques, et, moins de dix ans après, peindre les barricades de Juillet et une scène du roman de Walter Scott, n'était-ce pas une désertion? Quant aux romantiques, ils n'avaient pas une confiance sans mesure, ils demandaient des gages plus sérieux, ils attendaient. Pendant quelques années, la situation de Cogniet fut presque celle d'un Népomucène Lemercier, assis par terre entre deux écoles. L'artiste s'en tira en homme d'esprit; il garda des camarades dans les deux armées, mais il abandonna définitivement Métabus, et comme un crime est toujours puni, il n'entra à l'Institut que sur le tard, après Drolling, après Blondel, après Picot, après Abel de Pujol, après tous les purs.

Cogniet n'appartenait pas à la catégorie des impatients qui vont partout demandant des travaux. Il avait la sérénité d'un philosophe et il pensait que l'heure du centre gauche viendrait un jour. Elle vint. Le nouveau roi, il est vrai, ne se pressa pas d'employer son talent; néanmoins, vers 1833, on résolut de confier à Léon Cogniet l'exécution d'un des plafonds du Louvre. L'artiste, qui semble parfois avoir eu le travail difficile, ne se hâta pas démesurément, car son plafond, — celui de la salle qui renferme aujourd'hui les peintures antiques, — ne fut terminé qu'en 1835. Cette salle, dont la destination a été modifiée, devait, dans le rêve primitif, abriter les papyrus égyptiens. Cogniet y peignit, dans un style voisin de celui d'Horace Vernet et dans un système de coloration des

1. Ce fut un échange, et non une acquisition. Le banquier rendit au peintre la *Scène du massacre des Innocents*, et prit à la place l'épisode tiré d'*Ivanhoë*. A la vente du cabinet de Jacques Laffitte, en 1834, la *Rébecca* fut vendue 7,300 fr. En 1846, elle appartenait à lord Hertford, qui l'envoya à l'exposition organisée par l'Association des artistes.

plus blâmables, un tableau plutôt qu'un plafond qui représente, dit-on, l'*Expédition d'Égypte*. Au fond, le désert et ses sables d'un blond roux; sous une tente, le général Bonaparte qui, entouré de savants et d'artistes, dirige les travaux. On a fouillé un hypogée et des ouvriers en retirent la caisse bariolée d'une momie. Dans l'entourage du plafond, quatre épisodes, figurés en grisaille sur la frise, racontent la bataille d'Aboukir, la révolte du Caire, le pardon accordé aux insurgés repentants et la peste de Jaffa.

L'expédition d'Égypte, cette visite faite par la science moderne à une civilisation disparue, c'était là un beau sujet, un thème qui, au point de vue pittoresque comme au point de vue intellectuel, exigeait un grand horizon, une poésie, un mystère. Cogniet a rapetissé la donnée; il l'a traduite en prose; il n'a fait qu'une vignette, à la façon d'une illustration de journal à images. Des personnages vulgaires et noirs pratiquent des fouilles dans un terrain café au lait : voilà tout. Comme Léon Cogniet a toujours été un fort galant homme, j'avais résolu, en commençant cet article, de laisser ma férocité au vestiaire; mais l'art étant sacré, je suis obligé de dire que, considéré comme œuvre décorative, le plafond du Louvre est une véritable faute. La frise qui encadre et supporte la peinture centrale simule une succession de bas-reliefs de marbre; elle est d'un ton clair; mais lorsque j'ai dit que le sable du désert de Cogniet était blond, je l'ai flatté, car il prend çà et là des rougeurs de brique; quant aux personnages, ils sont poussés au maximum de la vigueur. On entrevoit le résultat : les choses lourdes sont en haut, en bas les choses légères, et le spectateur inquiet se demande si toute l'expédition d'Égypte ne va pas lui tomber sur la tête. L'erreur est absolue, et elle est universellement constatée. Nous invoquons Fragonard absent et tous les maîtres lumineux, et tous les sylphes, et nous supplions l'École française de ne plus faire de plafonds aussi accablants.

La persistance dans la conviction picturale ne paraît pas avoir été le fait saillant de la vie de Cogniet. Ici les dates sont curieuses. Le plafond où l'on voit des hommes noirs s'agiter dans une Égypte rousse est de 1835 : l'année suivante, Cogniet exposait un tableau gai et fleuri comme un éventail. Dans le mode léger, ce tableau est son chef-d'œuvre : il représente la *Garde nationale partant pour l'armée en 1792* et il est aujourd'hui à Versailles. Ce jour-là Cogniet, travaillant dans un cadre restreint, fut obligé de diminuer la proportion de ses figures et le résultat fut heureux pour lui et pour nous. Ses petits soldats de la Révolution ont de l'allure et de l'esprit. Dans l'éparpillement systématique des personnages et des groupes, le *Départ de la Garde nationale* est un tableau

bien composé. Sans doute, si l'on se rappelle la gravité des circonstances historiques, l'inspiration sacrée qui pousse ces combattants aux frontières, la peinture est trop amusante, elle est trop gaie. Ce sentiment n'est pas seulement le nôtre ; il a été déjà exprimé par Alfred de Musset qui, dans son *Salon de 1836*, regrette, à propos du tableau de Cogniet, que « les tons trop coquets fassent un effet mesquin. » Et en réalité, cette scène révolutionnaire est une grande aquarelle. Après avoir imité Vernet, l'artiste avait presque l'air de se préoccuper d'Eugène Lami. Je l'ai dit et je le répète : dans bien des cas, Cogniet semble avoir été un peintre aux certitudes un peu flottantes.

Le *Départ de la Garde nationale* intéressa cependant les visiteurs du Salon. A la suite de ce succès relatif, Cogniet peignit, seul ou avec l'aide de collaborateurs, quelques-unes des batailles de la fin de la République. Elles sont au Musée de Versailles, et il neparaît pas qu'elles lui aient coûté un grand effort. On est tenté de croire que les expositions du Louvre ne séduisaient guère Léon Cogniet, car il ne reparut au Salon qu'en 1843. Il est vrai que pendant l'intervalle il avait peint un des tympans de l'église de la Madeleine, celui qui représente les *Saintes Femmes au tombeau du Christ*. Il apportait au Salon un fragment de cette composition, une *Tête d'ange* exécutée à la cire. Mais en même temps, et comme s'il avait voulu frapper un grand coup et étonner le public qui l'oubliait un peu, il exposait huit autres peintures, c'est-à-dire quatre portraits, une *Tête d'Arabe*, les batailles d'Héliopolis et du Mont-Thabor, qu'il avait improvisées avec Karl Girardet et Philippoteaux, et enfin le tableau qu'on a voulu faire passer pour son chef-d'œuvre, *Tintoret peignant le portrait de sa fille morte*.

Dans les notices nécrologiques qu'ils ont publiées le mois dernier, les journaux ont prétendu avec une touchante unanimité que le *Tintoret* fut le triomphe le plus réel de Léon Cogniet et que ce tableau donna un élan décisif à sa renommée jusque-là hésitante et confinée dans un cercle restreint. Il convient de s'entendre, il faut dire avec précision quel fut le caractère de ce prétendu succès. Bien que, parmi les visiteurs du Salon de 1843, beaucoup soient déjà couchés dans le sépulcre, il reste peut-être encore quelques vétérans des anciennes guerres, et c'est à eux de raconter comment les choses se sont passées. Pour nous, nos souvenirs ont gardé une certaine netteté, et nous pouvons assurer que, dès le premier jour, deux courants se dessinèrent. Comme autrefois dans le *Massacre des Innocents*, Cogniet triomphait par la note sentimentale du motif. Un vieux peintre qui, debout devant le pâle cadavre de sa fille, essaye, malgré la douleur qui le paralyse, de peindre le portrait de la

jeune morte, c'est un sujet suffisamment patibulaire pour intéresser la foule. Des bataillons de spectateurs attristés se groupaient devant cette scène dramatique; mais les connaisseurs véritables, le *happy few* dont parle Stendhal, restaient beaucoup plus froids, et il nous souvient que les passionnés regardaient ce tableau comme ils auraient regardé un Delaroche réussi. Du côté des irréconciliables, c'est-à-dire de ceux qui aiment la peinture pour la peinture, les objections abondaient. Assurément, ils rendaient justice à la propreté d'un dessin, d'ailleurs sans caractère, ils tenaient compte du soin particulier avec lequel les carnations de Maria Tintoretta avaient été modelées, ils reconnaissaient volontiers dans cette composition une sincérité de sentiment qui ne pouvait venir que d'une âme intelligemment émue; mais ils cherchaient l'accent original, la flamme du vrai peintre, et ils ne les trouvaient pas. La gamme générale de la coloration paraissait sans éloquence, parce qu'elle était sans simplicité. On se rappelle que Tintoret peint le portrait de sa fille à la lueur d'une lampe cachée par un voile rougeâtre. On se demandait si Cogniet ne s'était pas borné à faire un Schalcken agrandi; on s'étonnait qu'ayant à représenter Tintoret, il n'eût pas eu la curiosité d'étudier un portrait du maître vénitien, et qu'il n'eût tenté aucun effort pour donner à sa peinture un peu plus de consistance et d'énergie. Bien que les deux personnages fussent presque de grandeur naturelle, le tableau paraissait petit. Et quelle vulgarité anecdotique dans cet éclairage artificiel qui rappelait les lueurs pourprées des feux de Bengale! On laissait donc le public sensible s'extasier à son aise devant le *Tintoret peignant sa fille*, et on allait se réconforter en regardant le *Soir* de Gleyre, les petits Meissonier et le *Ravin* de Charlet, parce que là, du moins, on trouvait une poésie, une nouveauté, une force.

On sait, au surplus, que le tableau de Cogniet ne séduisit aucun amateur effectif, aucun de ces hommes résolus qui, laissant là les badinages platoniques, vont jusqu'à l'acte viril, l'acquisition. Le *Tintoret*, si applaudi, dit-on, au Salon de 1843, rentra mélancoliquement dans l'atelier du peintre, et il y resta longtemps. Ce ne fut que dix ans après que, le tableau ayant été envoyé à l'exposition de Bordeaux, la ville hospitalière s'enflamma. En exécution d'une délibération du Conseil municipal en date du 22 décembre 1853, le *Tintoret* fut payé 20,000 francs et placé au Musée. Ce n'était pas un prix médiocre et l'aventure fit un certain bruit en France.

Le tableau de Léon Cogniet commençait à s'effacer un peu dans les mémoires parisiennes lorsqu'il reparut à l'Exposition universelle de

1855. Bien mieux qu'en 1843, on en vit alors les défauts : Gautier, qui n'insiste pas, déclare qu'il est très bien composé, mais qu'il est « un peu mince de pâte et de touche, » et, lui aussi, il s'étonne qu'en peignant un tel sujet l'artiste n'ait point songé à Venise. Mais, malgré les critiques des délicats ou des difficiles, Musset a raison. La page heureuse est celle qui a fait pleurer Margot. Le *Tintoret* est resté cher aux cœurs tendres, le tableau demeure célèbre, et les gazettes s'en sont servies l'autre jour pour glorifier Cogniet. Il vaut beaucoup moins cependant que le *Saint Étienne* de 1827 et le *Départ de la Garde Nationale :* il vaut surtout bien moins que certains portraits ; mais nous sommes incorrigibles, et Greuze continue ses ravages.

Pourquoi s'est-il lassé si vite, le peintre dont la situation était honorée et que sa parfaite bienveillance protégeait contre les flèches de la critique ? Après son succès de 1843, Cogniet n'envoya plus au Salon que des portraits, tels que celui de Granet (1846 ; musée d'Aix), celui de M^me^ de Crillon (1852), dans lequel Gustave Planche signalait des chairs bien modelées et de belles mains, celui de la vicomtesse de Noailles (1855), dont Gautier louait l'élégance et le grand air. Et en effet, Léon Cogniet, qui était souvent timide dans l'invention, a fait quelquefois de bons portraits. On y sent un peu l'effort ; les carnations sont çà et là assombries par des fumées noircissantes, mais ce sont des œuvres sages et dans lesquelles la physionomie est curieusement cherchée.

A la fin de 1849 Cogniet fut nommé membre de l'Institut. Il professa à l'École des Beaux-Arts jusqu'au jour où le décret de 1863 modifia la constitution de l'établissement. Et dès lors un grand silence se fit dans sa vie et autour de lui. Il organisa, il y a quelques années, une vente de quelques tableaux, et c'est là qu'on a pu voir les réductions des paysages qu'il avait peints pour l'Hôtel de Ville. Ces paysages étaient les créations chimériques et vagues d'un homme qui n'a pas beaucoup vécu en plein air et qui avait eu le prix de Rome en même temps que Michallon. Ce furent, je crois, ses dernières œuvres. Entouré de l'estime publique et cher à ses élèves, Léon Cogniet a vieilli tranquille et il est mort à Paris le 20 novembre 1880. On ne peut malheureusement reprocher aucune folie à ce professeur qui enseignait bien, à ce peintre raisonnable dont le rêve timoré n'a jamais su échapper par un coup d'aile aux régions intermédiaires qu'habite l'idéal bourgeois.

PAUL MANTZ.

NOTES HISTORIQUES ET DESCRIPTIVES

SUR LE CASQUE

DEPUIS L'ANTIQUITÉ JUSQU'A NOS JOURS

(SUITE ET FIN[1]).

Le casque romain paraît s'être maintenu longtemps dans les Gaules ; car on le retrouve encore dans les vignettes des VI^e^ et VII^e^ siècles. Du reste, le costume romain tout entier y fut en usage jusqu'au IX^e^ siècle. C'est à peine si l'on constate quelques modifications de détail apportées à l'équipement militaire de cette époque, que la Bible de Charles le Chauve (850) permet de reconstituer. On portait généralement la cotte d'armes à plaques rivées sur un corsage de cuir épais et la jupe de cuir plissée. Le casque seul avait une forme particulière. Il se composait ordinairement de quatre plaques formant un angle au-dessus des oreilles et posant sur un capuchon de cuir où étaient cousues des mentonnières de fer[2].

On voit au Musée du Louvre un casque très précieux que M. Ch. de Linas considère comme ayant appartenu à quelque guerrier scandinave du IX^e^ siècle. Il a été découvert à Amfreville-sous-les-Monts (Eure), dans

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2^e^ période, t. XXI, p. 336.

2. Voir, au Musée d'artillerie, la collection des costumes de guerre depuis le IX^e^ siècle.

A ce propos, on ne saurait trop louer l'excellente pensée qui a donné naissance à ce musée, et le talent d'érudition qui a présidé à l'exécution des costumes. Mais on nous permettra de regretter, en cela comme dans beaucoup d'autres choses, l'absence du côté artistique. Au lieu de donner à tous ces mannequins à peu près la même position, n'aurait-on pu les camper d'une manière plus agréable à l'œil de l'artiste et mieux en rapport avec le caractère particulier du costume ?

un ancien lit comblé de la Seine et donné par M. Bizet, propriétaire [1]. Il se compose d'une première calotte en cuivre battu et d'un seul morceau, avec couvre-nuque. Sur cette première calotte sont plaquées une bande de fer et une bande de cuivre repoussé, puis au sommet une partie conique en fer qui se terminait sans doute par un tube portant une aigrette. Le couvre-nuque est revêtu d'une lame de fer. La bande inférieure, le couvre-nuque et le cône supérieur sont couverts d'émaux rouges et blancs séparés par des cloisons en fer. Des rosettes d'or sont incrustées au milieu de petits disques d'émail rouge. La bombe est décorée par zones de *postes* et de rinceaux d'une extrême délicatesse. On voit sur les côtés les larges attaches de deux jugulaires en fer cloisonné et émaillé. Cette fabrication de métaux assemblés avec une rare perfection et d'émaux cloisonnés en fer est du plus grand intérêt.

Entre le IXe et le XIe siècle, une transformation complète s'opéra dans l'équipement de l'homme de guerre. Le document le plus précieux que nous ayons à cet égard est la célèbre tapisserie de Bayeux exécutée en 1066, quelque temps après la conquête de l'Angleterre par Guillaume le Conquérant. Ce qu'on appelait à cette époque l'habillement de tête étant solidaire du vêtement, il nous faut dire quelques mots sur ce dernier.

Suivant Varron, la cotte de mailles faite de petits anneaux de fer s'enchevêtrant les uns dans les autres serait l'invention des Gaulois à qui les Romains l'auraient empruntée. Mais elle ne fut pas très usitée chez ses inventeurs qui, partageant encore le préjugé de leurs ancêtres, répudiaient toute armure ressemblant à une cuirasse. A la fin du XIe siècle, la constitution féodale avait reçu son entier développement. La plupart des hommes d'armes, à quelque degré de la hiérarchie militaire que ce fût, servaient à cheval couverts d'une armure. Leurs valets seuls formaient un contingent peu nombreux de troupes à pied qui tendirent peu à peu à disparaître. Les différentes parties du costume furent donc combinées pour satisfaire aux conditions particulières de ces armées de cavaliers. La cotte d'armes appelée *broigne* fut faite de forte toile, quelquefois de cuir et couverte d'anneaux cousus à l'étoffe [2]. La tapisserie de Bayeux représente les Saxons et les Normands coiffés d'un casque conique ou à tymbre elliptique, avec large nasal. On admet généralement que cette coiffure est d'importation normande ou scandi-

1. Voir la description et les dessins qu'en donne M. Viollet-le-Duc dans la *Revue archéologique* (nouvelle série, t. V, p. 225, et pl. V), et *les Casques de Falaise*, par M. Ch. de Linas (1869).

2. Musée d'artillerie, collection des costumes, n° 3.

nave et qu'elle apparut en France vers la fin du XI^e^ siècle. Il est d'ailleurs constant, d'après les monuments sur lesquels on la trouve indiquée, qu'on en fit usage jusqu'à la fin du XII^e^ siècle. Quelquefois, une lame de métal pendait à un anneau en arrière du tymbre, ou plus souvent encore on fixait à sa base un couvre-nuque métallique. Ce casque se posait sur le capuchon de la broigne, qu'on ramenait en avant pour couvrir la tête et les épaules. Au XII^e^ siècle, la broigne fut remplacée par le *haubert*, cotte de mailles pendant jusqu'au bas des jambes. Sous cette tunique on portait une robe de même longueur et sous cette robe un *gambison*, autre tunique à manches, faite de plusieurs doubles de toile pouvant amortir sous la maille le choc des armes. La coiffe de mailles, quelquefois rembourrée, était recouverte d'une calotte d'acier. Par-dessus le tout on posait un vaste cylindre qui, portant sur les épaules, permettait ainsi à la tête de se mouvoir dans sa concavité. Ce casque serait, dit-on, une importation de l'orient septentrional. Toujours est-il que son nom est germanique. On l'appelait *helme* ou *heaume*. L'Italie avait de temps immémorial conservé le monopole de la fabrication des armes défensives : les heaumes de Pavie et de Milan étaient mentionnés dès le XI^e^ siècle. Parfois on décorait ce casque d'un cercle ciselé ou incrusté de pierreries. Le plus souvent il était peint, ou doré au moyen de bandes d'or rapportées sur le fer ou fixées en feuille par un mordant et modelées au burin.

Au commencement du XIII^e^ siècle, le heaume allait s'élargissant dans sa partie supérieure. Dans le courant de ce siècle, sa forme devint plus complètement cylindrique, et sa décoration, appliquée autour de la calotte, consista en une couronne enrichie de pierreries. Tel était celui que portait le roi Louis IX à la bataille de la Massoure[1].

Nous donnons (fig. 14) un heaume de cette époque que possède le Musée d'artillerie. Il est en fer battu et se compose de trois pièces rivées entre elles, avec doublure en forme de croix sur la face et la partie supérieure. Il est percé de deux fentes pour la vue et de petits trous pour la respiration. Un bourrelet rembourré, placé sur le capuchon, servait d'assiette au heaume cylindrique qui était *lacé*, c'est-à-dire fixé au dos par une courroie ayant pour but de le retenir en cas de choc violent.

1. Voir la restitution qu'en donne M. Viollet-le-Duc dans le *Dictionnaire du mobilier français* (t. VI, p. 112, fig. 22), d'après le manuscrit de la Bibliothèque Nationale, sur la *Vie et les miracles de saint Louis* (1295 environ). Nous renvoyons d'ailleurs nos lecteurs à ce remarquable ouvrage, pour de plus amples détails sur tous les casques du moyen âge. (Voir aux mots *armet, bacinet, barbute, bavière, bicoque, cervelière, chapel* et *heaume*.)

A la fin du XIII^e^ siècle, on surmonta le heaume de figures ou d'emblèmes qui prirent une grande importance. Quand l'art héraldique se forma, le cimier représenta différentes pièces de l'armoirie. On le faisait en carton ou en cuivre repoussé, et il s'attachait au tymbre au moyen d'écrous qui permettaient de l'enlever : car on ne mettait cette sorte de cimier que dans les tournois ou dans les solennités militaires. Ceux qu'on portait en guerre ne se composaient habituellement que de plumes en forme d'aigrette ou d'éventail. Pendant les marches, l'écuyer portait à l'arçon de sa selle le heaume de son chevalier; quelquefois celui-ci le tenait suspendu à son armure au moyen d'une chaînette.

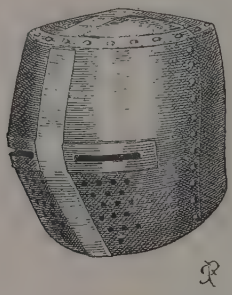


Fig. 14. — HEAUME (XIII^e^ SIÈCLE).

(Musée d'artillerie.)

A cette même époque, on fit usage d'un heaume conique dépassant de beaucoup le sommet de la tête et flanqué de deux *ailettes*, plaques de métal ayant pour but de faire glisser la lance de l'adversaire, qui aurait pu s'introduire dans le défaut du heaume, là où il posait sur les épaules. Il était généralement surmonté d'un cimier en façon de dragon ou d'oiseau. Cette sorte de coiffure ne paraît pas avoir été longtemps maintenue, car, dans les dernières années du XIII^e^ siècle, le heaume affectait la forme plus rationnelle d'un ovoïde tronqué. Il était décoré d'un plumail et couvert d'une calotte portant le *tortil* et le *voile* aux couleurs du chevalier[1].

Une coiffure militaire employée de tout temps et dans presque tous les pays est celle qu'on désignait, au moyen âge, sous le nom de *capel de fer*; c'est une *cervelière* à bords saillant tout autour du crâne. On en voit des exemples sur les monuments grecs et romains, et elle a été en

1. Voir, au Musée d'artillerie, le costume n° 7, exécuté d'après le sceau d'Hugues de Châtillon.

usage durant la plus grande partie du moyen âge. Cette coiffure était excellente pour préserver des coups portés d'en haut comme des projectiles tombant des hourds et des mâchicoulis. Elle remplaça le heaume pour combattre à pied, et fut souvent même, pendant les croisades, employée par les chevaliers, qui ne pouvaient supporter le heaume fermé, à cause des fortes chaleurs. Au XV^e^ siècle, la visière du chapel fut percée de deux trous, pour permettre de voir en abaissant cette coiffure sur le visage. On les désignait communément sous le nom de « *chapel de Montauban* ». Quelques-uns avaient une crête sur l'axe même de la bombe, ce qui autorise à les considérer comme l'origine du morion du XVI^e^ siècle.

Dans la première moitié du XIV^e^ siècle, il y eut une transformation complète dans la forme de l'armure. Malgré les efforts des chevaliers pour conserver tout le pouvoir militaire, des bandes de gens de pied cherchèrent à se réorganiser au milieu des luttes intestines. Le costume devint court et collant, et la cotte d'armes s'arrêta au haut des cuisses. Le *bacinet*, qu'on ne portait auparavant que sous le heaume, fut la principale coiffure pour combattre à pied. Quelquefois il présentait de petits tubes creux et prismatiques nommés *vervelles*, servant à le retenir au camail au moyen d'une bande de cuir découpé, peinte et dorée. Un cordon de soie traversant les vervelles, assurait la solidité du camail qu'on laçait sur le plastron de la cuirasse. Cet habillement de tête s'appelait la *barbute* et semble n'avoir guère été usité qu'en Italie. Quant au bacinet simple, il avait sur le heaume l'avantage de la légèreté, mais son inconvénient était de laisser le visage à découvert. Pour y obvier on fit, particulièrement à l'usage des cavaliers, un casque fermé par deux volets jouant autour de deux charnières latérales[1], et qui marque la transition entre le heaume et le bacinet à ventail. En effet, vers 1350, le bacinet reçut une visière mobile nommée viaire, qui en fit une armure déjà très perfectionnée.

La nécessité de combattre de très près obligeait chacun à chercher les moyens propres à se couvrir de la manière la plus sûre et à éviter le choc violent de l'armure contre le visage. Le bacinet répondait bien à ces données. Le tymbre en était généralement conique. La visière était montée sur pivot ou à charnières et fixée par une fiche qu'on pouvait facilement enlever. On la rabattait au moment de la lutte, pour abriter le visage. Cette visière affectait une forme de museau pointu, pour mieux faire glisser la lance de l'adversaire, comme dans

1. Voir, au Musée d'artillerie, le costume n° 11.

le spécimen de la figure 15 que possède le Musée d'artillerie de Paris. Son côté faible était le cou, qu'il ne protégeait qu'imparfaitement; c'est pourquoi plus tard on adapta au bacinet un colletin de deux pièces maintenues ensemble au moyen de pivots, qui laissaient à la partie antérieure une certaine flexibilité; puis on lui donna la forme de l'ellipsoïde, qui offrait moins de prise aux coups obliques que la forme pointue primitive. Ainsi perfectionné, il fut encore en usage durant les premières années du XV^e^ siècle.

En même temps on se servait de la *salade à bavière;* c'était un casque à tymbre arrondi, muni d'un large couvre-nuque et d'une visière très

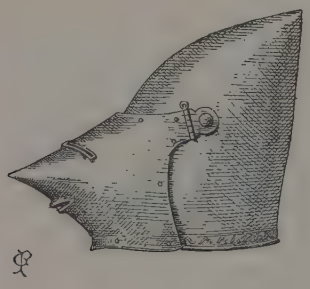


Fig. 15. — BACINET (XIV^e^ SIÈCLE).

(Musée d'artillerie.)

étroite. La bavière couvrait le cou, emboîtait le menton jusqu'à hauteur de la bouche, et se vissait à la partie supérieure du plastron de la cuirasse. Au moment de charger, l'homme abaissait la visière qui venait s'abattre sur la bavière et complétait ainsi la défense de la tête[1]. Cet habillement de tête ne convenait qu'à cheval. A pied, on reprenait le bacinet.

L'*armet*[2] est le casque de la milice du XV^e^ siècle; c'est le casque le plus parfait de la panoplie, et celui qui remplit toutes les conditions qu'exigeait à cette époque une coiffure militaire. Il est à remarquer que, dans le mode d'armement employé pendant le moyen âge, la première préoccupation du combattant est de chercher à se garantir contre les effets des armes nouvelles; et lorsqu'on étudie à fond les différents systèmes d'armes défensives dont on fit usage à cette époque, on ne peut s'empêcher d'admirer l'habileté déployée dans la solution de ces pro-

1. Voir la panoplie équestre du Musée d'artillerie, salle des armures.

2. On suppose que le mot *armet* est une corruption des vieux mots français *hiaumet* ou anglais *helmet,* servant à désigner un petit heaume.

blèmes si difficiles. L'armet prend exactement la forme de la tête, avec laquelle il se meut, et du cou, dont il permet tous les mouvements au moyen d'un gorgerin très bien articulé[1] (fig. 16).

Ce casque date de la moitié du XV^e^ siècle et n'a cessé d'être en usage qu'au XVII^e^. C'est le dernier habillement de tête du moyen âge. Il était plus léger que le heaume qu'on ne pouvait garder pendant plusieurs heures consécutives sur la tête, et dont on ne se servait plus

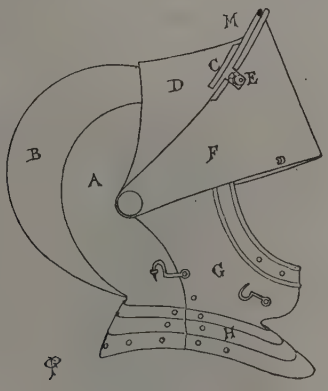


Fig. 16. — NOMENCLATURE DE L'ARMET.

au XV^e^ siècle que pour les tournois. Lorsqu'au XIV^e^ siècle le bacinet à ventail mobile fut inventé, on conserva le heaume pour la joûte, à cause

1. Voici la nomenclature de l'armet, que nous empruntons à la notice qui lui est consacrée dans le *Catalogue des collections du cabinet d'armes de l'Empereur,* par M. O. Penguilly l'Haridon.

Nous ferons observer que l'armet (fig. 16) dont nous nous servons pour expliquer cette nomenclature est celui de Henri II, et qu'il présente, par conséquent, tous les perfectionnements apportés à cette défense de tête au XVI^e^ siècle.

Le *tymbre* est la partie A qui reçoit la tête. Il est généralement surmonté d'une crête B, et sa forme varie suivant les époques;

Le *mézail,* l'ensemble mobile M des pièces qui défendent le haut du visage;

La *vue,* les fentes C ménagées à cet effet;

Le *nazal,* D, pièce en pointe au-dessus du nez; ces deux pièces sont généralement d'un seul morceau, et se relèvent sur le tymbre au moyen d'une cheville E placée à droite;

Le *ventail,* partie inférieure F du mézail, souvent percée de trous pour la respiration;

Mentonnière ou *bavière,* pièce mobile G autour du même pivot que le mézail;

Gorgerin, H, pièce souvent composée d'un certain nombre de lames articulées, servant à couvrir le cou.

du danger que présentait ce genre de combat; car à cette époque on ne se servait, dans les jeux militaires, que des armes habituelles. C'est pourquoi dans la plupart des sceaux du moyen âge figurent, coiffés du heaume, les seigneurs qu'on y a représentés en costume de tournoi. Cependant une salade dite de joute, plus lourde, mais de même forme que celle de guerre, remplaça quelquefois le heaume vers le milieu du XV^e^ siècle.

On fit alors différents modèles de casques spéciaux aux jeux militaires. En voici un (fig. 17), porté par un cavalier de tournoi, aux



Fig. 17. — SALADE DE JOUTE (XV^e^ SIÈCLE).

armoiries du duc d'Albret[1]. Sa partie antérieure, qu'on fixait au reste au moyen d'une clavette, était munie d'une grille dont les barreaux, assez distancés, nécessitaient l'emploi d'une épée de forme particulière et assez large à son extrémité pour ne pouvoir pénétrer dans leurs interstices. Ce casque était surmonté d'une couronne ducale avec lambrequin d'étoffe de laine rouge, et d'une tête de fou encapuchonnée avec des oreilles d'âne. C'est un exemple bizarre des énormes cimiers qui s'élevaient à cette époque sur les casques de tournois.

A la fin de ce siècle et au commencement du suivant, une griffe fixait, sur les côtés du frontal, deux plaques en acier qui retenaient sur le tymbre un voile de riche étoffe nommé *volet*. L'habileté du jouteur con-

1. Musée d'artillerie, costume n° 16.

sistait à toucher une de ces plaques qui sautait, entraînant avec elle le volet de son adversaire.

A cette époque, l'armet servait également pour jouter. Mais il était alors renforcé de pièces se vissant au plastron ou placées sur le frontal. Certains casques de joute subirent même quelques modifications. Elles consistaient à remplacer le ventail et le gorgerin par une seule pièce cylindrique fixe et vissée au plastron de la cuirasse. Le tymbre qui ne couvrait plus que le sommet de la tête était couronné du tortil d'où tombait le volet en cuir découpé. Cette forme fut particulièrement usitée en Allemagne.

L'armet est le dernier casque de joute : car on abandonna l'habitude de ces jeux après la mort du roi Henri II, l'une de leurs victimes. Dans les carrousels donnés sous les règnes de Louis XIII et de Louis XIV, on fit usage d'un armet très léger en cuivre doré ou en argent, et surmonté d'un énorme panache. On avait déjà, vers la fin du xv^e^ siècle, couvert ce casque de riches décorations gravées ou damasquinées. Le Musée d'artillerie en possède une collection du plus grand prix.

Si le tournoi proprement dit et la joûte nécessitaient une armure spéciale et plus forte que l'armure de guerre, il n'en était pas de même des *pas d'armes*, combats à pied dans lesquels il suffisait de se garantir contre des armes à tranchants émoussés et des masses en bois. Les casques dont on se servait pour ces jeux étaient inflexiblement liés à la cuirasse. On leur donnait des dimensions suffisantes pour permettre au champion d'y mouvoir librement la tête; et afin que celui-ci pût voir dans toutes les directions, on les perçait de trous nombreux qui en faisaient une sorte de grillage.

Depuis l'invention du heaume jusqu'aux derniers temps de l'armet, et à l'exception seulement du bacinet sans ventail dont on ne fit pas grand usage, le casque ne cessa d'être, pour la tête tout entière, une enveloppe qui la rendit invulnérable. Lorsque apparurent les premières armes à feu, on fit des armures à l'épreuve de l'arquebuse. Mais, outre l'inconvénient qu'avaient ces armures d'être d'un poids excessif, l'emploi des bouches à feu leur retirait une partie de leur utilité. On prit dès lors le parti de ne garantir que certaines parties du corps contre les armes de main ou de jet.

A la fin du xv^e^ siècle on fit usage dans les armées bourguignonnes d'un casque léger laissant le visage à découvert. La contrée où il fut primitivement adopté lui fit donner le nom de *bourguignote*. C'était le casque des piquiers. Il avait une crête assez prononcée, une visière saillante, un fort couvre-nuque et une jugulaire métallique. Pendant

tout le XVIe siècle, ce fut une coiffure très répandue dans les troupes à pied. On y adaptait aussi une large bavière et il servait quelquefois aux cavaliers. Sous Louis XIII, il fut très communément employé. Mais alors on supprima la saillie de sa visière et on lui adapta un nasal mobile.

Les casques du temps de François Ier offrent une variété extrême, quant à leur décoration. Il y en a d'unis, de rayés et de cannelés. Ils



Fig. 18. — ARMET DE HENRI II.

(Musée du Louvre.)

sont habilement travaillés au marteau et figurent des découpures, des bosses, ou sont recouverts d'applications de cuivre, d'argent ou d'or, gravées ou damasquinées. Ce sont des armets surmontés d'une crinière continue et munis d'une mentonnière très avancée. De longues plumes panachées, plantées dans de petits tubes fixés à la crête, retombent jusqu'aux reins.

Sous le règne de Henri II, la richesse des casques fabriqués à l'usage des princes et des généraux des armées, était incomparable. Ce monarque avait attiré à son service deux artistes milanais, César et Bap-

tiste Gamber, qui exécutèrent quelques-uns de ces ouvrages merveilleux que nous conservons précieusement dans nos Musées nationaux. Le dessin que nous donnons (fig. 18) de l'armet de Henri II qui figure à côté de son bouclier dans une vitrine du Musée du Louvre[1], nous dispensera d'en faire la description et suffira, nous l'espérons, pour donner aux lecteurs une idée de ce magnifique travail. Nous reproduisons aussi (fig. 19) un *morion* italien du XVI^e^ siècle[2], entièrement



Fig. 19. — MORION (XVI^e^ SIÈCLE).

gravé de rinceaux et d'attributs de guerre ou de musique. Sur son cimier on remarque une tête de soldat coiffée de la *bourguignote* que nous avons déjà décrite. Tout le monde connaît le morion et le bouclier de Charles IX qu'on voit au Musée du Louvre à côté des armes de Henri II dont nous venons de parler. Ce sont des chefs-d'œuvre de repoussé et d'émaillure. Le morion est muni d'un tube pour recevoir un panache et de deux jugulaires doublées de satin richement brodé.

1. Galerie d'Apollon.

2. Ce casque provient de la collection du prince Soltykoff. Il fait actuellement partie de la collection rassemblée par l'empereur Napoléon III au château de Pierrefonds, aujourd'hui propriété nationale.

Le morion était plus particulièrement affecté aux arquebusiers, mais sa forme n'était pas précisément rationnelle; aussi chercha-t-on à la perfectionner. Les Italiens en supprimèrent quelquefois la crête, en aplatirent les bords et terminèrent le tymbre par une pointe en forme d'ergot. Dans ce cas, il prenait le nom de *petit armet*.

Voici (fig. 20) le casque d'un officier de canonniers du règne de Henri III[1]; ce casque participe à la fois du morion et de la bourguignote. Pour le mettre, il fallait écarter les deux plaques des joues montées sur charnières; on les réunissait ensuite et on les fixait au moyen



Fig. 20. — CASQUE DE CANONNIER (XVI[e] SIÈCLE).

d'un cordon de cuir. Somme toute, ce n'est autre chose qu'un armet ouvert par devant.

Les piquiers des derniers temps portèrent une coiffure appelée *cabasset*. C'était un casque à tymbre ovoïde et aux rebords larges et très abaissés sur les côtés. Il possédait en outre une jugulaire de métal plaquée sur cuir et un tube à panache derrière le tymbre[2].

Les casques dits à l'antique étaient des objets d'apparat que les seigneurs faisaient porter par leurs pages dans certaines cérémonies. Le Musée d'artillerie et la collection d'armes de Napoléon III en comptent bon nombre où le métal est repoussé, ciselé ou damasquiné en or; ce sont de véritables chefs-d'œuvre d'orfèvrerie.

Le dernier casque de la Renaissance fut celui des cuirassiers de la fin du règne de Louis XIII et du commencement de celui de Louis XIV. Il était muni d'un nasal mobile et d'un couvre-nuque articulé.

Les casques russes et tartares du XVI[e] siècle avaient un grand carac-

1. Musée d'artillerie, costume n° 30.
2. *Ibid.*, costume n° 31.

tère[1]. Ils se terminaient par une pointe très aiguë formant contre-courbe avec le tymbre; ils étaient munis par devant d'un nasal glissant dans une coulisse, et par derrière d'un couvre-nuque composé d'une simple plaque de métal retenue à la coiffure par une suite d'anneaux d'acier.

Les casques persans sont en forme de dôme, sans rebords ni visière, et se terminent par une pointe de lance ou par deux cornes de métal. Ils sont généralement pourvus du nasal à coulisse et du couvre-nuque en mailles de fer.

Les casques mongoliens[2] se composent d'une petite calotte de métal couvrant seulement le dessus du crâne et d'où pend un véritable camail de mailles enveloppant la tête et le cou. Cette calotte est souvent décorée d'arabesques gravées ou damasquinées, pourvue d'un nasal mobile et surmontée d'une pointe.

Les Chinois paraissent avoir toujours professé un certain mépris pour les armures. Ils ne firent guère usage ni de casques ni de cuirasses, et leur système d'armes défensives est des plus simples.

Outre le casque à rebord dont ils se couvrirent la tête, les Japonais eurent l'idée de s'appliquer sur le visage des masques grimaçants contribuant, par leur aspect terrible, à jeter l'effroi dans le cœur de l'adversaire. Nous ne saurions nous appesantir sur ces formes, fruits d'une civilisation qui n'est pas la nôtre, et nous reprenons l'histoire de notre pays où nous l'avons laissée, c'est-à-dire au règne de Louis XV.

A ce moment, les dragons du régiment colonel-général portaient un casque en cuivre, sans visière, surmonté d'un cimier de même métal avec crinière, et entouré d'une peau de panthère. C'est assurément l'origine de notre casque de cavalerie. Sous le premier empire, on en développa le cimier et on y ajouta une visière saillante en prolongement du tymbre. Ce fut, sous la Restauration, le casque des gardes du corps, et pendant le second empire celui de nos carabiniers[3].

Un essai de casque pour l'infanterie française fut fait sous la première République. Mais ces coiffures, fabriquées avec précipitation, furent tellement défectueuses sous tous les rapports que des compagnies entières les jetèrent dans le Rhin. Jusqu'à Marengo, l'incommode bicorne demeura la coiffure de nos fantassins. A ce moment parut le schako dont la forme subit quelques modifications pendant l'empire. Sous la Restauration, voyant combien l'évasement du haut le rendait

1. Musée d'artillerie, salle des armures.
2. *Ibid.*, armes de guerre étrangères.
3. Voir, au Musée d'artillerie, la collection des casques modernes.

lourd et de peu d'aplomb, on eut l'idée de le faire complétement cylindrique, mais on conserva la grande aigrette en crin qui lui donnait, pendant la marche, un balancement des plus gênants. Ce ne fut qu'en 1832 que cette aigrette fut remplacée par le pompon de laine encore en usage aujourd'hui.

Quatre ans plus tard, on chercha pour le schako, différents tissus de soie, de coton, de feutre et l'on mit à l'essai dans deux bataillons du 45e de ligne un casque en cuir bouilli, dont le modèle est déposé au Musée d'artillerie[1]. Sans vouloir rechercher les causes qui le firent échouer, ni nous prononcer sur les droits qu'il pouvait avoir à plus de succès, il nous est permis de regretter que le casque en cuir n'ait point alors été adopté; car il aurait pu être par la suite l'objet de perfectionnements qui en auraient fait une coiffure remplaçant avec avantage le schako actuel, dont tout le monde est d'accord pour reconnaître l'insuffisance.

Notre conclusion ne sera pas longue. Aussi longtemps que l'équipement de l'homme de guerre a pu lutter contre l'action des armes offensives, les perfectionnements apportés au casque ont consisté à en combiner les différentes parties de manière à rendre la tête invulnérable. Au fur et à mesure que les armes offensives devenaient plus redoutables, l'importance des armes défensives diminuant de jour en jour, le rôle du casque se réduisait à celui d'une coiffure dont la forme suivait les variations et les caprices de la mode. Aujourd'hui qu'il ne peut guère être question de garantir le soldat contre les engins et les projectiles en usage autrement que par les travaux de fortifications, le casque qui n'en est pas moins demeuré la meilleure coiffure militaire, n'a besoin que d'être solide, léger et d'une forme gracieuse et bien entendue: conditions qui, si elles sont bien remplies, suffiront à en faire un objet d'art. Si nous étions parvenu à faire entendre à nos lecteurs que la culture de l'art ne doit pas être seulement contemplative, mais encore créatrice; qu'il ne suffit pas de collectionner et d'admirer des objets d'art, mais qu'il faut encore tirer de leur étude rétrospective un enseignement pour les problèmes modernes; qu'enfin, dans tout on peut et on doit mettre de l'art, nous croirions avoir atteint le but que nous nous étions proposé.

PAUL GOUT.

1. Voir ce qu'en dit le *Magasin pittoresque*, année 1836, p. 181.

L'ART BELGE

A L'EXPOSITION HISTORIQUE DE BRUXELLES

LA PEINTURE

Ce qu'il est intéressant de remarquer à l'Exposition, c'est la succession des tentatives pour arriver à une formule rationnelle et conforme au tempérament de la race. Une accumulation de recherches la plupart du temps contradictoires prépare petit à petit le débrouillement du génie national, et il faut que toute une génération d'artistes s'use à la peine pour réveiller chez les derniers venus le sentiment d'un art compatible avec le goût et les aptitudes universels.

Les origines sont marquées d'une confusion qui a sa grandeur; on est tourmenté d'abord par des aspirations italiennes, espagnoles et françaises plutôt que flamandes; quelques-uns toutefois croient ressusciter l'école de Rubens en peignant des arcs-en-ciel baroques et crus; il est aisé de s'apercevoir que le rôle moderne de la couleur n'est pas défini. Et l'esthétique de la forme ne l'est pas davantage; pendant près de trente ans on s'attarde dans une fabrication de grands corps symétriques et parés; une mise en scène conventionnelle est substituée à l'expression franche de la nature; et il y a deux sortes d'humanité : celle des ateliers et celle de la rue.

Pourtant une chose domine : l'effort général pour s'arracher à la froideur guindée des classiques. David avait engendré une école belge-française mortellement ennuyeuse de peintres corrects et inattendris, les Duvivier, les Ducq, les Paelinck, les Odevaere; mais dès 1830, la sève flamande s'irrite d'être maintenue dans ce moule rigide, et brusquement fait irruption dans le *Van der Werff* de Wappers. C'est le cri de la révolte : aussitôt les camps s'organisent, les pontifes d'une part, bataillant pour la Doctrine, les sectaires de l'autre, proclamant la Révolution; et l'on dresse des barricades dans l'art comme on en avait dressé dans la politique. Les Salons de cette époque, ceux de 1833 et de 1836 surtout, sont pleins de luttes épiques; les casques à pompiers s'opposent aux hauts-de-chausses et aux pourpoints; une furie de couleur grise les néo-flamands, tandis que les néo-grecs s'abreuvent sobrement d'idéal; et en 1839, le dernier carré est rompu : les Davidiens meurent et ne se rendent pas.

Le vieil instinct de la couleur a désormais reconquis ses droits : il déborde dans une large production exaspérée, avec une allure de combat; et en même temps que la condition extérieure et plastique, la condition intime et spirituelle se transforme. On renonce décidément aux antiques, aux marbres, aux chlamydes, à la ferblanterie des classiques,

pour inaugurer à la place la défroque haute en ton d'un moyen âge romantique : cuirasses, hauberts, casques à panaches, lampas chatoyants, traînes en velours et en satins. C'est une convention comme l'autre; mais elle avait l'avantage de s'adapter au goût de la parade et des étalages qui a toujours été celui de la nation, et en outre, servait de cadre à des personnages de l'histoire, demeurés vivants dans l'esprit du peuple qui trouvait ainsi, sous des imageries éclatantes, ses admirations nationales.

Wappers, de Keyzer et Leys sont alors les champions d'Anvers; tous trois ont en commun la couleur diamantée et légère, l'amour du faste et de l'oripeau, la spécialité des résurrections archaïques, avec cette différence toutefois que les qualités de race s'amoindrissent chez les deux premiers sous des afféteries et des sentimentalités. Et graduellement un autre groupe se plante en face de celui-là, composé de Gallait, de Biefve et Wiertz, ayant visiblement une compréhension plus large de l'histoire et un sens plus complet du tableau; dès ce moment, le tronc de l'école se scinde en deux parts, qui chacune devient une école à son tour; et la glorieuse cité des maîtres du XVII^e^ siècle lentement déchoit dans son parti pris d'exécution surléchée et de mièvre spiritualisme, tandis que Bruxelles perpétue la tradition des peintres solides, amoureux des accents francs et du beau métier. De là des divergences qui grandissent avec le temps.

Cependant les deux écoles n'ont qu'une homogénéité de surface. A Bruxelles, un disciple respectueux de David, l'honnête Navez, peint des madones, des agars, des saintes familles, des apôtres dans un style raphaëlesque et doux. Leys, de son côté, à Anvers, révolutionne la majestueuse peinture d'histoire avec la familiarité de ses personnages. Et l'on a ce renversement, la tradition académique, qui était premièrement le lot de l'école anversoise, battue en brèche par elle et passant aux mains de l'école bruxelloise. Puis les schismes s'accentuent : des écoles se fondent dans l'école, et le réalisme archaïque de Leys déteint sur Bruxelles, y fomente un réalisme d'observation contemporaine.

Jusqu'alors l'art belge n'a eu que des individualités brillantes, d'une originalité bornée : les peintres de la première période sont en effet des praticiens adroits, reflétant des maîtrises connues; aucun n'exprime dans une plastique personnelle une manière de sentir particulière; et il n'en est point qui soient résolument les hommes de leur race et de leur tempérament. On raffinait une sentimentalité élégiaque, que la poésie et le drame avaient mise à la mode, et presque tous les peintres du temps ressemblaient à de faux hommes de lettres, écrivant des idées avec le pinceau. L'épais Wappers, le féminin De Keyzer, l'éclectique Gallait, nourris de lectures délicates, sensibles, affinés, prêtent à leurs héros des airs de tête à la Antony, révoltés et nobles. Leur art est un art de théâtre, tout de parade et d'émotion creuse, fait pour les regards, chatoyant, aristocratique, avec une mécanique ingénieuse et bien graissée; ce n'est pas l'art de la vie qu'ils ont eue sous les yeux, robuste, saine, un peu pesante, mais ignorante des pâmoisons et des jeux de scène.

Leur talent se complique de dandysme.

La plante flamande, pour germer dans sa plénitude, attendra un terrain mieux préparé; elle le trouvera en Leys, celui de la seconde manière, vers 1851 ; et presque en même temps dans Joseph et Alfred Stevens, dans De Groux, dans H. de Braekeleer, dans Louis Dubois, etc. Toute la préparation antérieure sert à cette élaboration des originaux : ils sont faits de la grasse glèbe maternelle, et la sensation qui se dégage de leurs œuvres est celle d'un tempérament à part, plantureux, bien assis, lar-

gement matériel, coulant par une pente naturelle aux sensualités de la chair et de la table. Avec eux, l'art national fait retour à ses origines, et les qualités de la race, reconquises, vont se retrouver dans un groupe chaque jour élargi.

L'école belge se divise, en réalité, en trois périodes bien distinctes : la première, qui va de 1830 aux approches de 1850, romantique, héroïque, dramatique et littéraire; la seconde, qui comprend environ vingt années, et qu'on pourrait appeler la période de transition, paysagiste, bourgeoise, conforme aux instincts, plus réaliste à mesure qu'elle s'avance; enfin la troisième, caractérisée par le développement des aptitudes naturelles, matérialiste, peu inventive, d'observation juste et d'exécution sincère. Vous verrez petit à petit la peinture de l'homme réel, étudié dans son milieu et dans sa chair, se substituer à la peinture de l'homme abstrait, conçu en dehors des conditions de réalité et de temps : à mesure qu'on s'éloigne de la conception spiritualiste et noble de Wappers, de Gallait et de Wiertz, le tableau d'histoire et d'allégorie, la fable païenne, la légende chrétienne, diminués dans l'accroissement des tendances positives, s'acheminent à leur décadence, et à la place naît un art de portée moins haute, plus rapproché de la terre que du ciel, bourgeois, paysan, marin, avec la marque indélébile de la profession et de la coutume. Il semble que le rôle du Genre, ici comme ailleurs, aujourd'hui comme à l'époque des grands coups d'ailes du XVII^e^ siècle, soit de ramener l'esprit, surexcité par les contemplations abstruses, auxquelles se complaisent les esprits cultivés, épris de gloires et de splendeurs, à la notion de la proportion exacte et de la règle commune. A peu près de tout temps, mais plus particulièrement dans le nôtre, il y a eu une classe d'artistes tourmentés par des rêves de force, d'élégance et de beauté qui, pour exprimer l'idée qu'ils portaient en eux, ont eu recours à des types généraux; ceux-là parlent une langue à part, qui n'est comprise que des initiés, et dont le mécanisme, savant et compliqué, échappe à la grande masse des intelligences. Or, cette langue, en quelque sorte hiératique, intransgressible, soumise à des procédés invariables, ne s'adapte qu'aux généralités de la pensée, aux concepts purs, aux manifestations de l'Idée plutôt que de la Vie ; elle ne se spécialise ni par l'expression des choses ambiantes, ni par la recherche d'un caractère local déterminé, mais considérant tout ce qui est transitoire comme une diminution de grandeur, applique à ses créations des formules permanentes et universelles, engendrées d'une façon de sentir commune à toutes les époques et que des hommes doués d'une trempe semblable se transmettent de l'un à l'autre comme un héritage. On pourrait les appeler les classiques de l'art, en raison de leurs procédés, en quelque sorte constitutionnels, et par opposition aux perpétuelles incertitudes de l'art révolutionnaire.

Vous remarquerez chez les maîtres de la période spiritualiste, sous ce caractère de solennité vague qui appartient à tout le groupe des peintres similaires, un communauté de sentiments et de réalisations avec les maîtres français de la même époque; très peu de chose les sépare en réalité, et ce ne sont ni des différences dans l'aspiration au beau, ni des différences dans la plastique proprement dite, mais uniquement des suprématies dans l'interprétation, produites par le plus ou moins de conformité des sujets avec le fond des aptitudes personnelles. Il est certain qu'une attribution nationale à l'œuvre de Louis Gallait serait malaisée pour l'observateur non prévenu : cet œuvre n'est ni flamand ni français isolément, non plus qu'espagnol ou italien, et pourtant on sent qu'il est composé d'une parcelle de toutes ces écoles différentes. Il est un résultat plutôt qu'une création spontanée, et dans un éclectisme adroit, réfléchi, d'homme de

goût, doué de facultés d'assimilation très développées, fond, comme dans un creuset, la substance et la formule des manifestations d'art rattachées à la sienne par des parités de forme et d'idée. Dans le grand tableau du musée de Bruxelles, l'*Abdication de Charles-Quint,* la mise en scène fastueuse et étalée fait penser à l'apparat d'un Devéria, réchauffé des croustillantes tonalités bises d'un Isabey. Les *Derniers moments du comte d'Egmont* (1848), et les *Derniers honneurs rendus aux comtes d'Egmont et de Horn* (1851), avec leurs sévères pénombres rayées de filtrées de lumière d'où émergent des têtes régulières et académiques, de nobles profils qu'on dirait copiés du marbre et du bronze, et même chez les marchands, bourgeois, membres de corporations, de belles faces carrées et romaines, complétant des attitudes patriciennes, des gestes compassés et dignes, une mimique apprêtée d'acteurs, ont une distinction solide et soutenue, à peine rompue çà et là par les brutalités de touche, les lourds tons noirs de l'homme du Nord : le reste, d'accent et de forme, se rattache aux pratiques françaises, aiguisées et subtiles. Et il en est de même pour Wappers et de Keyzer : je ne sais rien de moins dans la tradition locale que ce *Décaméron* du premier (1849), avec ses grandes figures pommadées et fashionables qui se détachent sur un décor d'opéra, et du second, le *Souvenir d'une course de taureaux*, d'une fadeur anémique et malsaine.

Je ne choisis pas, d'ailleurs ; je prends au hasard dans leur œuvre ; c'est un idéal maladif de joliesses et de suavités qui fait pressentir, chez les peintres, une transformation du tempérament, sous l'action de la littérature et du théâtre. Toute une partie de l'École, en ce moment, est gangrenée de chlorose ; le vieux sang d'Anvers s'est changé en eau dans leurs veines, et les élèves comme les maîtres font des œuvres fades, poncives, langoureuses, dont le maniérisme, le style lâché et l'exécution vitrifiée rappellent les plus mauvais moments de l'art hollandais. On en a des exemples à l'Exposition historique : ce triste Van Lerius, et ce plus triste Dyckmans, lustrant leurs pâtes minces sur des fonds lisses de porcelaine. La réaction s'est, d'ailleurs, si bien accomplie alors contre la froideur et l'insensibilité classiques, qu'on mêle à tout ce qu'on fait une pointe de sentiment ; et les navrements de l'élégie achèvent de détériorer un peu plus le solide esprit des ancêtres, si largement assis dans son bon sens natif.

Le paysage lui-même s'était *humanisé* dans des allures de drame. Marneffe peignait des arbres semblables à des burgraves courroucés, et les ruines de Kuhnem, sous de grandes lunes farouches, ressemblaient à des vieillards songeant au passé. Il ne fallut rien moins que le mouvement leysiste pour ramener un peu de calme dans un pareil débordement de spiritualité ; l'évolution que suscita cette diversion aux pratiques et aux sentimentalités courantes, eut pour résultat immédiat un accroissement de réalité brutale dans la pensée et la formule. Chose curieuse ! le vieil homme des Flandres, depuis longtemps endormi, reparut dans l'œuvre du peintre le plus détaché, en apparence, de son temps qui ait jamais existé ; et ce vieil homme se trouve être le Flamand éternel, aussi bien celui qui se meut encore par les rues, trafique, compte ses pièces d'or dans son comptoir, arme des vaisseaux pour Java et Ceylan, que celui qui autrefois servait de type aux usuriers et aux marchands de Memling et de Quentin Metsys. Nulle sensiblerie ici ; le peintre met en scène des êtres laids et raboteux, à la peau tannée, aux gros os solides et saillants, portant sur leurs ternes visages l'indifférence de tout ce qui n'est pas leur négoce, leur argent laborieusement gagné et mis en réserve, enfin leurs franchises communales, qui leur permettent de s'enrichir sans être troublés par les fantaisies d'un prince. Et, à sa manière, il refait l'histoire du XVI^e^ siècle

moins par l'énoncé d'un fait et la transcription d'une date que par l'évocation morale d'un peuple et la peinture de son caractère, continué à travers les siècles. Comme on le constatait alors, il agrandit le Genre proprement dit, c'est-à-dire l'observation du type, jusqu'à l'histoire, considérée comme un courant d'humanité supérieur; et, en vrai nourrisson des maîtres germaniques, il fit un art populaire, domestique, familier, positif, par opposition à l'art symbolique, aristocratique et partial des peintres officiels. Jugez comme vous le voudrez ses procédés d'ouvrier, ils offrent matière à discussion ; mais tenez l'homme pour un esprit avisé et fin, qui sut discerner les conditions du seul renouvellement capable de vivifier la représentation historique du passé.

Il y a, dans ses tableaux de l'Exposition, et l'on peut dire dans l'ensemble de son œuvre, plus d'habileté acquise que d'originalité réelle. Ce n'est pas être original en effet, dans le sens rigoureux du mot, que d'emprunter les éléments de son art à une école souvent rudimentaire, et quelquefois l'imiter dans les puériliés de son archaïsme. A tout instant l'œil est choqué par des particularités en désaccord avec la notion moderne du dessin et de la perspective : ici, par des corps plaqués sur le fond, à la façon de découpures de papier, comme dans le *Bourgmestre haranguant les gildes d'Anvers;* là, par l'insignifiance absolue de l'expression dans les physionomies, comme dans la *Déclaration,* le *Calvaire* et l'*Érasme donnant à Charles-Quint, enfant, une leçon de dialectique;* et ailleurs, par la rigidité quasi funèbre des personnages, ankylosés comme des enluminures gothiques, ainsi qu'il s'en voit dans la *Publication des édits de Charles-Quint* et les quatre tableaux-portraits représentant Marie de Bourgogne, Philippe le Beau, Antoine de Brabant et Philippe le Bon. Avec lui, il ne faut pas s'attarder aux détails ; aussi bien la peinture a des beautés réelles, un enchantement de tons nourris et sourds qui mettent comme un feu chatoyant d'orfèvreries sur les rudesses de la forme. L'*Atelier* (1851), avec sa grasse épaule satinée de femme allumant des pénombres rembranesques, les *Femmes catholiques* (1853) traversant, graves et douloureuses, les demi-teintes d'une chapelle fondues en estompes moelleuses, la *Déclaration* (1863), dans ses gammes sourdes de tons d'appartement rompus par la plume rouge du soupirant et les satins gorge-de-pigeon de la dame, le *Bourgmestre haranguant les gildes d'Anvers* (1865), le *Saint Luc* et les *Trentaines de Berthall de Haze,* rutilent sous l'émail étincelant d'une chaude et généreuse patine. N'oublions pas d'ailleurs que les âpretés de ce style cartonneux et byzantin portent un caractère d'exagération volontaire; elles tendaient à mettre en relief les dissidences existant entre l'esthétique du maître anversois et celle de l'école de son temps; systématiquement, et pour affirmer la prédominance du sentiment germanique sur la conception latine, il recherchait les anatomies gauchies et triviales, les membres déjetés et noueux, le disloqué de la charpente et l'émacié des faces, moins comme des traits de race que comme des moyens d'expression pour arriver à un réalisme de sentiment bien plus que d'observation. Cette revanche des élégances rythmées et des nobles symétries de la forme, préparait ainsi le réveil des instincts rudes qui tout à coup, allaient secouer l'école abâtardie. A ce point de vue, l'influence de Leys fut plus heureuse que ne veulent en convenir, avec de Groux, H. de Braekeleer, Dubois et les autres, ceux qui voient uniquement en lui le chef d'un groupe d'artistes sujets à l'imiter dans la lettre plus encore que dans l'esprit. Lies, que les analogies de nom semblent avoir prédestiné à des assimilations plus intimes, n'est lui-même qu'une sorte de compromis entre les tendances théâtrales et romantiques des maîtres

de 1830 et les allures indépendantes du peintre de l'hôtel de ville d'Anvers, aboutissant à une promiscuité de fantaisie sentimentale et de crudité réaliste, servie par des outrances de coloriste violent jusqu'à la pyrotechnie.

Leys, le premier, rompit les attributions dans lesquelles les genres s'étaient cantonnés avant lui; son art, exclusif dans sa généralité, confond les anciennes classifications par l'empiètement de la peinture des types sur la peinture de l'idée; et, après lui, cette confusion s'agrandissant, il arrivera même une heure où les peintres seront indistinctement peintres de paysages, de natures mortes et de figures. Un élargissement de tendresse pour la nature détermine petit à petit une sorte d'absorption indifférente de tous ses aspects, de toutes ses manifestations, de toutes ses particularités, aussi bien du spectacle grandiose de la terre et de la mer sous le chatoiement changeant des heures, que de la riche animalité plantureuse étalée dans le giron des plaines, de l'humanité considérée dans sa chair et ses muscles, comme un bel objet d'art et une mécanique aux rouages subtils, que des matérialités somptueuses auxquelles s'allument les prunelles. Nous verrons, du même coup, la recherche des effets naturels substituée à la convention des tons, la plastique bourgeoise et réaliste que donne le modèle substituée à la pose affectée et scénique, enfin l'accent de terroir, franc, cordial, positif, substitué à la virtuosité impersonnelle et exotique.

Les deux Stevens, Joseph et Alfred, recommencent la tradition des vrais grands peintres intacts de toute tare, et expriment dans leur beauté saine le type et la nature qu'ils ont sous les yeux. Rien ne manque à leurs facultés d'exécution et de conception, ni la sensibilité de l'œil, ni la sensibilité de la main, ni la décision de l'observation, ni la netteté de la formule, et avec un métier incomparable, fin, robuste, attendri, dont l'émotion se communique irrésistiblement, parce qu'elle s'alimente à la source des formes justes et des sentiments sincères, ils expriment la vision des êtres et des choses de leur temps et de leur milieu, sans être troublés par les modernes et par les anciens, en bons ouvriers chez qui la belle race des maîtres peintres, carrés, solides, si largement plantés sur le sol natal, de main sûre et de bon sens jamais en défaut, s'est visiblement perpétuée. Il faudrait insister, dans une étude qui comme celle-ci n'est pas obligée de se renfermer dans les traits généraux, sur l'inébranlable conviction, la permanence des mêmes qualités foncières, l'indestructible accord des visées avec le tempérament, perceptibles dans l'œuvre de l'animalier, ces onze tableaux apparentés par le style, le sentiment et la facture, parmi lesquels se rencontrent des morceaux de la première heure, le *Misérable* (1844), la *Lice et sa Compagne* (1845), onglés déjà de la griffe qui rendra léonines les toiles ultérieures, le *Chien de la douairière* (1855), intelligent et superbe comme un portrait, le *Chien du Saltimbanque* (1856), solennel comme un pître à la parade, la *Protection*, les *Chiens courants*, le *Chien guettant une mouche*, et ce chef-d'œuvre de peinture, le *Chien devant une glace*. Rapprochement singulier : les vertus caractéristiques de cette mâle physionomie si à part dans la production contemporaine, vous les retrouverez chez son frère, doublées d'une sorte de fine sensualité qui le prédestinait à peindre la chair mystérieuse et voilée, d'autant plus irritante, de la femme moderne. Je ne connais pas dans toute l'Exposition d'incarnation plus radieuse ni de plus éblouissant morceau de pratique que la belle fille souriante, qui de ses yeux perlés regarde s'ébattre sur une tige en fleurs la *Bête de la Vierge* (1880). Elle signale l'apogée d'une carrière, la maturité d'un talent progressivement porté à son point le plus haut, et comme la plénitude heureuse, les voluptés profondes d'une âme d'artiste supérieur.

Toutes les autres toiles, la *Jeune veuve*, un marbre sous des crêpes de deuil, le *Chant passionné*, cette crise d'hystérie précise comme une thèse, la *Mère et son enfant*, un hymne au sein nourricier, le *Salon du peintre*, le *Miroir*, et jusqu'à cette adorable *Ophélie* toute frissonnante de ses pensées d'amour, avec ses pâles mains inconscientes, aboutissent à ce cri superbe d'une chair étalée et saine. Une génération de peintres toute entière a été nécessaire pour assurer une pareille expansion d'art et rendre possible cette Vénus mondaine, dans sa grâce luxuriante de bel animal.

Il suffit, d'ailleurs, de se reporter aux idéalisations alambiquées des œuvres de la première période pour comprendre l'énorme changement survenu dans toutes les branches de la peinture. De Groux peint de petites figures terreuses et rabougries dans des intérieurs désolés, sur des fonds noirs d'humiliations et de misères. Henri de Braekeleer, en qui revit le magicien Pieter de Hooch, allume ses admirables ors roux de fournaise dans la pénombre moirée des humbles logis populaires, peuplés d'épaules courbaturées, de petits vieux et de petites vieilles errénés, aux épaules fuyantes, la peau parcheminée comme la tenture des vieux Cordoue. Louis Dubois jette sur ses toiles de chaudes coulées de vie, modelant des formes flamandes et rebondies que le sang fait rougeoyer. Et en même temps que la figure rentrée au giron des origines s'empâte de vie et de luxuriante santé, le paysage, à son tour se trempe aux sèves de la glèbe maternelle et d'étape en étape, après avoir subi les mutilations des *architectes* de la première heure, les Ottevaere, les Van Assche, les Ducorron, les Marneffe, les Delvaux, les Marinus, et s'être lentement recomposé avec de Jonghe, Kindermans, Quinaux, Keelhoff, Lamorinière, Fourmois surtout, finit par palpiter comme une vivante mamelle sous la main caressante des Boulanger, des Marie Collart, des Alf. Verwée et des Baron. Les noms, du reste, se pressent ici : je devrais citer dans chaque genre des individualités distinguées : Gustave de Jonghe, Eugène Smits, V. Van Hove, Bourlard, Carlier, Ch. Hermans, Cluysenaer, Const. Meunier, Agneessens, Louis Dubois, Jan et France Verhas, Emile Wauters, Delpérée, Delvin, Hennebicq, de la Hoese, Verdyen, Van Camp, Impens, Van Aise, Lambrichs, Mellery, Hubert, Philippet, Van Beers, dans la figure et le portrait; Clays, Artan, Bouvier, Mols, dans la marine; Alf. de Knyff, Liévin de Winne, Ter Linden, Goethals, Verheyden, Coosemans, Heymans, Rosseels, Courtens, Meyers, Huberti, Papeleu, Stobbaerts, H. Van der Hech, Hannon, Verhaeren, dans le paysage prairial, forestier et animalier, la nature morte, les accessoires, etc.

Ce qui domine actuellement, c'est un sentiment plus réfléchi de la nature envisagée dans ses intimités et ses traits essentiels; c'est aussi l'instinct, un peu vague encore pour la masse, d'une formule associant l'idéal au réel, la proportion exacte au grandissement poétique, la notion précise du caractère, de la condition et du type aux transfigurations de l'Art. J'ai divisé tout à l'heure l'histoire de l'école en trois périodes; elles correspondent, en effet, à trois évolutions bien tranchées : la première académique et officielle, caractérisée par le tableau d'histoire, c'est-à-dire le personnage pris en dehors de toute conception déterminée de race et de temps, mais doué d'une vie artificielle et en quelque sorte galvanisé par des procédés ressortant de la science plus que de l'étude attendrie de la réalité; la seconde, bourgeoise, bien d'aplomb, terre à terre, caractérisée par le tableau de genre, c'est-à-dire le personnage étudié dans son vice, sa coutume et sa passion, avec sa grimace exaspérée ou bonasse, et, par esprit de réaction, souvent enlaidi d'une souillure, d'une difformité exagérées; enfin la troisième, essentiellement naturiste, exacte, attentive, caractérisée par le

paysage, c'est-à-dire un travail de matérialités richement ciselées, ajourées, festonnées, préparant le décor et le cadre pour l'homme définitif, non pas l'Antony byronien et poseur de 1830, ni la grêle caricature de Leys, mais celui dont Millet a peint la femelle et dont Alf. Stevens a peint la femme.

Certes, n'eût-elle servi qu'à ces constatations, l'Exposition historique aura porté des fruits salutaires. Tout un lointain d'horizon, presque ignoré, s'est éclairci par la conscience, le labeur discipliné de ceux qu'on appelait les précurseurs : les Math. Van Brée, les Navez, les Simoneau, les Van Regemorter ; et d'autres coins plus rapprochés et brillants se sont obscurcis. On s'est aperçu aussi que si de grands progrès avaient été réalisés, si des qualités nouvelles avaient été acquises, si l'exécution surtout brillait aujourd'hui d'un éclat nourri, les artistes des deux premières périodes possédaient un sens qui a disparu dans la troisième : le *sens du tableau*.

CAMILLE LEMONNIER.



BIBLIOGRAPHIE

PUBLICATIONS DE LA LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie

I. — Premiers récits des Temps mérovingiens, par Augustin Thierry, avec 6 dessins de M. J.-P. Laurens, reproduits par les procédés de M. Goupil et Cie. Paris, Hachette, 1 fascicule in-fol. de 24 pages[1].

A côté des publications courantes qui entretiennent sa bonne renommée dans les quatre parties du monde, à côté des beaux livres enrichis de gravures sur bois qui chaque année viennent grossir sa bibliothèque de luxe, la maison Hachette a voulu affirmer sa prospérité et son importance par quelques œuvres vraiment exceptionnelles et qui soutinssent l'honneur du nom français, à la suite des Vérard, des De Tournes, des Prault, des Didot, des Curmer. Après les *Évangiles*, exécutés en vue de l'Exposition universelle de 1867, sont venus le *Livre de Ruth*, *Joseph*, l'*Histoire de Tobie*. Rien n'a été négligé pour atteindre la perfection typographique, et on peut dire, comme le meilleur éloge de telles entreprises, que l'argent a été jeté par la fenêtre, sans espoir qu'il revienne par la porte. Mauvaise spéculation, excellente affaire d'amour-propre !

Aujourd'hui la maison Hachette entreprend, dans un sens différent, une série qui n'est ni moins intéressante ni moins belle que ses aînées, et qui peut-être nous touche plus, parce qu'elle est, dans un sens, plus moderne et plus libre. C'est déjà une preuve de tact et de goût que d'avoir associé deux talents aussi bien faits pour se comprendre et se compléter que ceux d'Augustin Thierry et de M. Jean-Paul Laurens, l'écrivain et le peintre des épopées mérovingiennes. On ne pouvait choisir un texte plus remarquable à tous égards, plus pur de forme, d'un intérêt plus condensé, d'une science historique plus profonde, et auss plus propre à fournir des motifs originaux, pittoresques et dramatiques

1. Tirage à 50 exemplaires, sur grand papier de Hollande, au prix de 75 francs 50 sur Whatman, à 80 fr.; 10 sur Chine, à 100 fr.; 30 sur Japon, à 120 fr.

d'illustration. D'autre part, le peintre du *Pape Formose*, de l'*Interdit* et de l'*Excommunication*, semblait s'être justement formé pour une tâche de cette nature.

Le premier récit des *Temps mérovingiens* vient de paraître. Ce fascicule est orné de six grandes compositions de M. Laurens, exécutées au lavis et d'une finesse achevée. Ce sont de véritables tableaux, qui ont été rendus avec une irréprochable perfection par le procédé de M. Goupil. M. Laurens, à notre avis, n'a encore rien fait de plus vigoureux, de plus expressif et de plus lui. Nous avons éprouvé un bien vif plaisir à relire cette incomparable prose synthétique d'Augustin Thierry, un maître du XVII^e^ siècle égaré dans le nôtre, — accompagnée d'un tel commentaire. Le *Convoi de Clothaire entrant à Soissons* est un morceau de grand effet ; nous en dirons autant de l'*Épithalame de Fortunatus aux noces de Sigebert et de Brunehilde*. Superbe aussi est le *Départ de Galeswinthe vers les Pyrénées*, dont le paysage héroïque rappelle celui de l'*Œdipe*, d'Ingres. Le tableau le plus étonnant est celui de la *Mort de Galeswinthe, étranglée par sa servante*. M. Laurens ne pouvait mieux faire que de penser à Shakespeare et au More de Venise.

Quant aux soins apportés à cette magnifique publication, ils sont au-dessus de tout éloge. Comme un drame bien machiné, ce commencement excite au plus haut point notre curiosité, et nous ne doutons pas que le grand public ne partage notre impression, lorsque paraîtra l'édition réduite des *Récits mérovingiens*.

L. G.

II. — Les Chroniques de Froissart (édition abrégée, avec texte rapproché du français moderne), par M^me^ de Witt, née Guizot. 1 vol. in-8° jésus de 840 pages, contenant 11 planches en chromolithographie, 12 lettres et titres imprimés en couleur, 2 cartes, 33 grandes compositions tirées en noir, et 253 gravures d'après les monuments et les manuscrits de l'époque.

L'énumération qui précède dit assez l'importance du nouvel ouvrage de M^me^ de Witt. Le caractère spécial des magnifiques illustrations qui accompagnent le texte est, pour nous, un attrait particulier ; ce sont, en effet, autant de documents artistiques que l'on trouverait difficilement autre part. D'une part, les chromolithographies nous donnent la reproduction fidèle et intégrale des plus beaux manuscrits de Froissart, conservés aux Bibliothèques Nationale et de l'Arsenal ; de l'autre, quantité de miniatures répandues dans des manuscrits de Paris et de Besançon

ont été photographiées et gravées sur bois. Le Musée d'artillerie, le Cabinet des médailles, le Musée de Cluny et la collection de sceaux conservés aux Archives nationales, ont fourni les armes, les machines de guerre,



GASTON-PHŒBUS, COMTE DE FOIX.

D'après le *Livre de Chasse*, ms. fr. de la Bibliothèque nationale.

(Bois extrait des « Chroniques de Froissart. »)

les monnaies, les portraits, les costumes et divers objets mobiliers du temps. Enfin d'anciennes estampes, empruntées surtout aux recueils de Chastillon et de Tassin, ont apporté leur quote-part dans cette recherche de la couleur locale, en fixant sur des documents précis l'aspect des villes et des châteaux qui servent de théâtre aux récits de Froissart. Ajoutons

que, pour les grandes scènes dont aucun monument ne pouvait donner une idée d'ensemble, les éditeurs ont eu recours au crayon d'artistes de talent, qui ont su composer le drame sur des données vraisemblables, en tenant compte des documents historiques mis à leur disposition. L'illustration est donc, ici, en parfait accord avec le texte; elle le complète et joint à son intérêt le charme et la précision des choses vues.

Mme de Witt, que le succès de son *Histoire de France* a enchaînée au rôle d'historien de la jeunesse, a parfaitement réussi dans la tâche difficile qu'elle avait entreprise, de mettre le texte de Froissart à la portée de tous les lecteurs. Elle a fait pour les *Chroniques* ce que M. Natalis de Wailly avait fait pour le récit de Villehardouin et la *Vie de saint Louis*, de Joinville. Il fallait une grande délicatesse de touche pour rendre intelligible la langue vieillie de Froissart, sans en altérer le charme naïf; la traduction de Mme de Witt y réussit pleinement, et elle n'en conserve pas moins une saveur très marquée du langage d'autrefois. Enfin l'ensemble des récits subsiste, bien que les longueurs aient été supprimées, car le narrateur a pris soin de relier entre eux les extraits empruntés aux *Chroniques*, qui forment la substance de ce beau volume. C'est là de la vulgarisation bien comprise, et qui restitue au domaine commun des lecteurs des écrits que les seuls érudits pouvaient aborder.

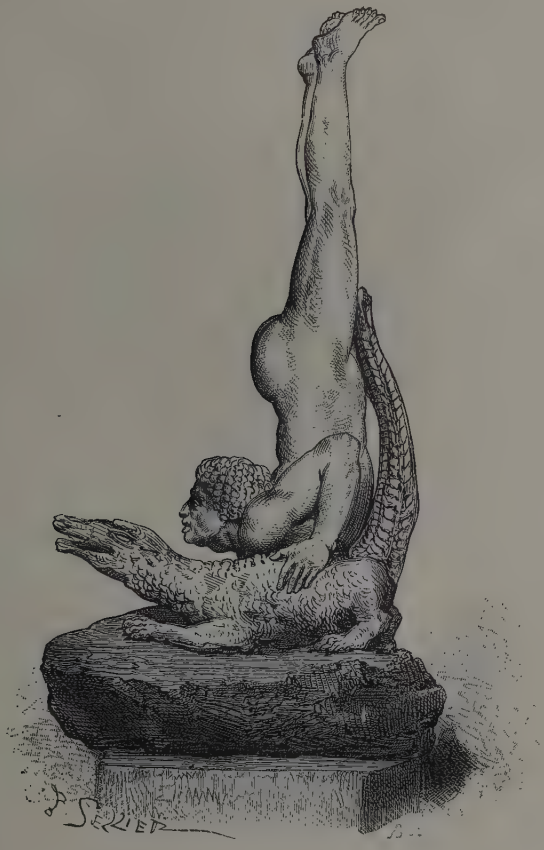
III. — Histoire des Romains, par M. Victor Duruy, tome III (César-Octave. — Les commencements d'Auguste); 1 vol. in-8° jésus de 800 pages, illustré de 602 gravures sur bois d'après l'antique, et accompagné de 8 cartes et de 6 planches en couleur.

Nous avons parlé l'an dernier du grand ouvrage de M. Duruy; nous ne venons pas répéter l'éloge que nous en avons fait; l'*Histoire des Romains* est, du reste, un ouvrage classique, et l'opinion est fixée depuis longtemps sur sa valeur. Nous nous bornerons à attirer l'attention de nos lecteurs sur ce fait, que la partie de l'histoire romaine étudiée dans ce troisième volume est celle qui les touche de plus près, car elle est la plus riche en productions artistiques de tout genre.

M. Duruy, avant d'aborder le récit de la plus grande révolution de l'antiquité, n'a pu résister au désir d'indiquer, dans une courte préface, que sa manière de voir n'avait pas changé, au sujet des conséquences de cette révolution.

« J'ai écrit, dit-il, pour la première fois cette histoire il y a quarante

années. Le temps, l'expérience des grandes affaires, *usus rerum*, ne m'ont pas appris que je dusse changer les lignes générales de mes premiers récits. Aujourd'hui comme alors, je pense que la liberté de Rome n'avait rien de commun avec la nôtre, et que les républicains des



BALADIN SUR UN CROCODILE (MUSÉE BRITANNIQUE).

Bois extrait de « l'Histoire des Romains ».

bords du Tibre étaient une oligarchie étroite qui, après avoir conquis le monde, ne sut pas le gouverner. Guy-Patin disait à un premier président que, s'il avait été au sénat le jour des ides de mars, il aurait donné au dictateur le vingt-quatrième coup de poignard. C'était une opinion littéraire qu'il était de bon goût de professer, en souvenir de Cicé-

ron glorifiant le meurtre de César, et en un temps où les frondeurs du parlement se croyaient des Catons. « La cause victorieuse qui avait plu aux dieux » déplaît encore en France à quelques lettrés; mais, dans la libre Angleterre comme dans l'Allemagne césarienne, la critique historique donne à présent raison aux dieux.

« Ainsi que bien d'autres, j'aurais souhaité que la grande république, qui pendant des siècles avait montré tant de sagesse, eût duré. Le pouvait-elle? On trouvera la réponse dans ce livre, si l'on veut bien y étudier en toute liberté d'esprit les transformations que les circonstances historiques ont imposées à la société romaine. C'est une lecture qui demandera moins d'heures que l'ouvrage n'a coûté d'années à écrire, et elle donnera la conviction que, tout en restant de son temps, on peut approuver une révolution qui fut un progrès pour l'humanité. Cent familles y ont perdu, mais quatre-vingts millions d'hommes y ont gagné. »

Les lecteurs qui aiment à lire entre les lignes seront peut-être induits, par cette courte préface, à faire des rapprochements entre l'histoire romaine et celle dont nous sommes les témoins journaliers. A bon entendeur, salut!

IV. — Nouvelle Géographie universelle, par M. Élisée Reclus, tome VI (l'Asie russe); 1 vol. in-8° jésus de 915 pages, illustré de 89 gravures sur bois, 132 cartes dans le texte et 8 cartes tirées à part et en couleur.

M. Élisée Reclus, dont on ne saurait trop admirer l'infatigable activité, accomplit sans faiblir une des plus formidables besognes qu'un écrivain se soit jamais imposée. Il vient de payer à la science le tribut annuel qu'il a volontairement consenti, et, pour la sixième fois, nous voyons paraître, dans la première quinzaine de décembre, l'un des onze ou douze grands volumes qui doivent composer sa *Nouvelle Géographie*; c'est là une œuvre monumentale, on ne saurait trop le répéter, et l'honneur de la science française devant l'étranger.

Ce tome sixième nous fait parcourir un chemin immense à travers des pays à peine connus. Le livre arrive à propos, car l'attention publique est tournée précisément vers ces régions où l'histoire a déjà pénétré autrefois, et qui semblent destinées à l'occuper de nouveau, dans un temps qui n'est pas éloigné. Les contes orientaux, les ballades et les légendes sont appelés à se renover aux sources vives de drames réels, dont l'intérêt ne sera pas moindre; M. Élisée Reclus décrit avec exactitude le milieu, la scène de ces drames de l'avenir; l'histoire fera le reste.



UNE ASSEMBLÉE DEVANT LA MOSQUÉE DE BOKHARA. — Bois extrait de la « Nouvelle Géographie universelle ».

V. — De Paris a Samarkand, impressions de voyage d'une Parisienne, par Mme de Ujfalvy-Bourdon; 1 vol. in-8° jésus de 486 pages, illustré de 273 gravures sur bois et 5 cartes.



MOLLAH, D'APRÈS VÉRESCHAGUINE.

Bois du « Samarkand ».

Un voyage dans l'Asie centrale par une Parisienne, voilà qui est fait pour piquer la curiosité. Mme de Ujfalvy s'est elle-même rendu compte de la surprise que cet événement insolite ne manquerait pas de produire, car elle se hâte d'expliquer sa conduite, de l'excuser même, — comme s'il en était besoin! — dès les premières lignes de son ouvrage, dans la dédicace qu'elle en fait au général Kauffmann.

La raison d'être de ce voyage, nous la trouvons en tête du premier chapitre : « C'en est fait! mon mari, M. de Ujfalvy, chargé par le ministre de l'instruction publique d'une mission en Russie et dans l'Asie centrale, quittera Paris le 10 août 1876. Je suis résolue à le suivre. » Et tout de suite le récit commence sur ce ton de bonne humeur et avec un entrain qui ne se dément pas de la première à la dernière page, de Paris à Samarkand.

Nous laisserons au lecteur le plaisir de suivre Mme Ujfalvy et de s'arrêter avec elle à toutes les étapes de ce voyage au pays des contes; avec un guide aussi charmant, il n'a pas à redouter les fatigues de la route.

A. de L.

PUBLICATIONS DE LA MAISON MAME

A TOURS.

SAINT MARTIN, par M. LECOY DE LA MARCHE; — CHARLEMAGNE, par M. VÉTAULT; — SAINT LOUIS, par M. WALLON; — SAINTE ÉLISABETH, par le comte de MONTALEMBERT, éditions richement illustrées, de format in-8°.



DRAPEAU DE LÉPANTE.

(*Armeria real* de Madrid.)

JE ne crois rien dire de trop : le *Saint Martin* de M. Lecoy de la Marche compte parmi les livres qui seront un jour au nombre des plus lus et des mieux connus. Peu méritent, à mon avis, au même degré, de fixer l'attention; peu contiennent autant ce qui émeut le cœur et retient l'esprit : au fond l'intérêt, le charme à la surface. Car ce qu'on trouve dans ce livre sous une forme élégante et pleine à la fois, animée et châtiée, ce ne sont pas seulement les actes d'un homme privilégié parmi les plus grands, « hors de pair dans la famille des évangélisateurs de notre patrie »; c'est aussi l'examen attentif de la société gallo-romaine avant sa destruction violente par l'épée de la conquête; c'est l'histoire de la substitution du christianisme au paganisme dans cette région devenue la France; c'est enfin l'étude intelligemment fouillée et éclairée des mœurs, des modes d'existence des hommes, aux temps et dans les lieux où s'accomplissent les diverses scènes du récit.

Chrétien, certes, l'auteur ne cache point l'énergique fermeté de sa foi. Il n'est pas de ceux qui dissimulent leur drapeau, qui craignent de publier leurs croyances. Aussi, avec quel élan il parle de son héros, depuis ses premières années passées en Pannonie et dans le nord de l'Italie jusqu'aux dernières heures de sa longue et laborieuse carrière : idolâtre à Sabarie, catéchumène à Pavie, soldat à Amiens, moine à Ligugé, évêque à Tours! Avec quel feu il nous entretient de l'apôtre des Gaules qui fit « descendre, dit-il, la sève du christianisme jusqu'aux



ENSEVELISSEMENT DE SAINT MARTIN.

(Bas-relief en or de l'autel de Sant' Ambrogio, à Milan.)

plus profondes racines de la nation! » En effet, les cités étaient gagnées à l'Évangile; lui, Martin, fit entendre la bonne parole aux pauvres gens des campagnes; et, quand vinrent les barbares, les Francks, délaissant les villes à l'inverse de la coutume romaine et habitant de préférence les immenses domaines agricoles, ils trouvèrent là, sur le territoire rural, une religion fortement établie, déjà victorieuse des paganismes helléno-romain et celte, et qui allait bientôt conquérir l'idolâtrie germaine, sans crainte non plus de revanche. La mission de saint Martin prépara, rendit relativement facile celle de saint Remi.

Cependant, il ne faudrait pas s'imaginer l'auteur s'égarant au delà des limites où la fantaisie commence. Il y a chez lui une franchise, un amour du vrai et une certitude de savoir qui le garantiraient au besoin



SAINT MARTIN DEVANT L'EMPEREUR MAXIME.

(Composition de M. Joseph Blanc, gravée par M. Méaulle.)

contre les dangers de l'enthousiasme. Qui le sait mieux que lui d'ailleurs? Aujourd'hui l'Histoire ne s'écrit plus seulement avec des faits et des idées; il faut que les circonstances du récit, les réflexions suggérées par la vie morale et physique des populations et des individus mis en mouvement, soient accompagnées de témoignages authentiques, datant de la première heure, ou, à leur défaut, de traditions contemporaines recueillies naïvement, pieusement conservées. Le mot ne suffit plus; la



CHAPELLE DE LA WARTBOURG.

(Allemagne.)

preuve, il nous la faut, à présent; si éloquente que soit la parole, nous voulons connaître la base sur laquelle elle s'appuie; nous sommes disposés à croire, soit; mais à condition qu'on nous fera toucher la vérité du doigt. Or, cette obligation moderne, M. Lecoy de la Marche, armé de longue main par l'étude, l'a remplie avec une conscience rare, une libéralité généreuse, — j'ajoute avec un goût dont tous les savants ne donnent pas également l'exemple. J'entends que, sachant toutes les choses de son sujet, et même quantité d'autres par surcroît, il se garde d'accabler le lecteur de son érudition. Doué du sentiment de la mesure, d'un grand esprit de méthode, du tact critique le plus délicat, il s'en tient aux matériaux sérieusement utiles. Assurément, ces matériaux sont



STATUETTE ÉQUESTRE DE CHARLEMAGNE (BRONZE DU IXe SIÈCLE).

(Musée de l'Hôtel Carnavalet.)

fort nombreux, mais si heureusement ordonnés en même temps, qu'ils n'encombrent point l'édifice, chacun arrivant à son heure, en son rang, jouer un rôle nécessaire. Quelques particularités curieuses, il est vrai, demeurent bien encore un peu obscures ; cependant comme les essentielles sont toutes éclaircies, envisagé dans son ensemble, on peut croire le sujet définitivement épuisé. Enfin, ce n'est pas M. de la Marche qui élargirait le sens d'un texte, une déduction plus favorable dût-elle en



SAINT SIMÉON (CATHÉDRALE DE REIMS).

(Sculpture du XIIIe siècle.)

jaillir aussitôt; non, il ignore ce genre d'habileté, et quand il interprète quelque vieux document, c'est avec une scrupuleuse bonne foi, de même que s'il déroule un parchemin vénérable, fût-il le premier à en secouer la poussière, son but n'est pas de faire une vaine parade de science, mais simplement d'achever de nous convaincre. En un mot, savant d'absolue probité, et toujours; n'inclinant jamais au pédantisme, — voilà le miracle, — c'est ce qu'on peut dire de plus exact, sans préjudice du reste, sur l'auteur de *Saint Martin*.

J'aurais aimé à examiner *Saint Martin* dans ses détails. Par malheur la place m'est mesurée ici strictement, et je dois me borner. Mais si je ne dis rien de plus, ce qui précède, du moins, témoigne assez de mes

très vives sympathies pour un livre dont la composition générale dénote une intelligence vraiment supérieure et bien munie, l'exécution un talent souple, coloré, vivant, qui ne se dément nulle part.

Saint Martin continue une série de livres superbement édités par la maison Mame : *Charlemagne, Saint Louis, Sainte Élisabeth.* Je n'ai pas à entretenir longuement le lecteur d'ouvrages qui datent de plusieurs années. Un mot suffira. L'auteur de *Charlemagne,* M. Vétault, comme M. Lecoy de la Marche élève de l'École des Chartes, a retracé, d'après les récits contemporains, le tableau exact et complet des actes



VITRAIL DE L'ÉGLISE SAINTE-ÉLISABETH A MARBOURG (XIII^e SIÈCLE).

(Allemagne.)

du grand empereur, en laissant le vrai caractère des événements se dégager de leur exposé impartial. Par le résultat de ses recherches, il a modifié sur plusieurs points le type admis de Charlemagne. Des éclaircissements importants complètent le volume. Celui qui est dû à M. Léon Gautier nous présente, après le Charlemagne de l'histoire, le Charlemagne selon la légende, contraste saisissant et curieux dans lequel l'avantage, il faut bien le reconnaître, demeure au type historique. M. Léon Gautier a écrit également une lumineuse introduction pour ce livre auquel l'Académie française a décerné une haute récompense, le prix Gobert.

Saint Louis est une deuxième édition de *Saint Louis et son temps,* par M. Wallon. Malheureusemnnt, il n'y a pas eu que le titre d'abrégé, et les chapitres consacrés aux Lettres, aux Sciences, aux Arts ont été

réduits à leur plus simple expression. L'esprit du livre est grave, sincère, réfléchi. Néanmoins, le style ne paraît pas exempt d'un peu de froideur; les opinions de l'auteur sont modérées en tout, et si M. Wallon a su employer utilement les travaux de plusieurs érudits qui l'ont devancé, il n'y a guère ajouté, je dois le dire. Quoi qu'il en soit, ce livre est au moins un bon et fort consciencieux résumé.

Quant à *Sainte Élisabeth*, tout le monde connaît le récit touchant de



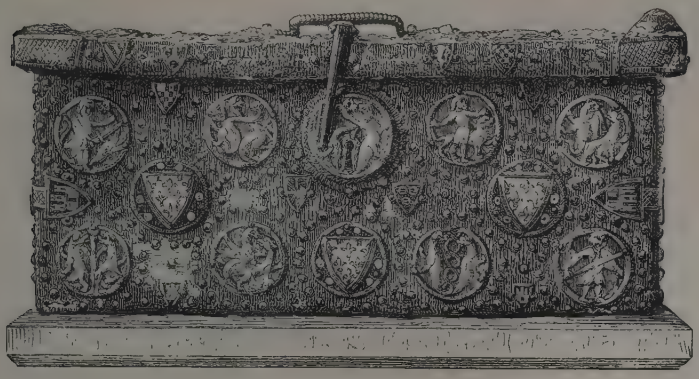
ANGE DU PORTAIL DE REIMS.

(Sculpture du XIIIe siècle.)

Montalembert. L'auteur n'avait que vingt-six ans quand il écrivit ce livre si fortement, si sainement pensé, où la fraîcheur du style, la grâce du sentiment s'unissent à une forme archaïque tout à fait en situation. C'est un des travaux qui honorent le plus la littérature contemporaine. C'est l'un de ceux, aussi, qui ont surtout contribué, il y a bientôt un demi-siècle, à remettre le moyen âge en honneur. Une courte préface de M. Léon Gautier rappelle en termes excellents l'influence considérable exercée sous ce rapport par cette œuvre accomplie.

Que dirai-je maintenant de l'illustration de ces livres? Elle est archéologique pour une part, artistique pour l'autre. Par exemple, celle du *Charlemagne* reproduit les principaux monuments de l'art des VIIIe et

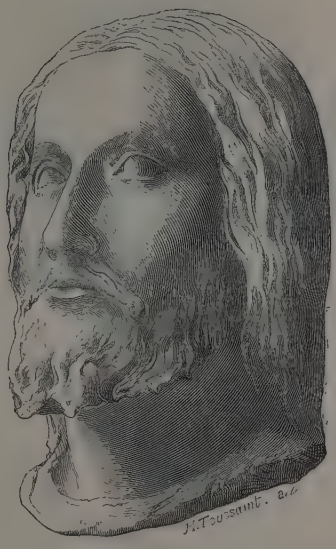
IX^e^ siècles relatifs au héros, et, à côté, elle donne les différentes repré-



CASSETTE DE SAINT LOUIS (XIII^e^ SIÈCLE).

(Musée du Louvre.)

sentations de la figure de l'empereur « à la barbe fleurie », depuis son époque jusqu'à la nôtre. Le même système d'iconographie a été observé



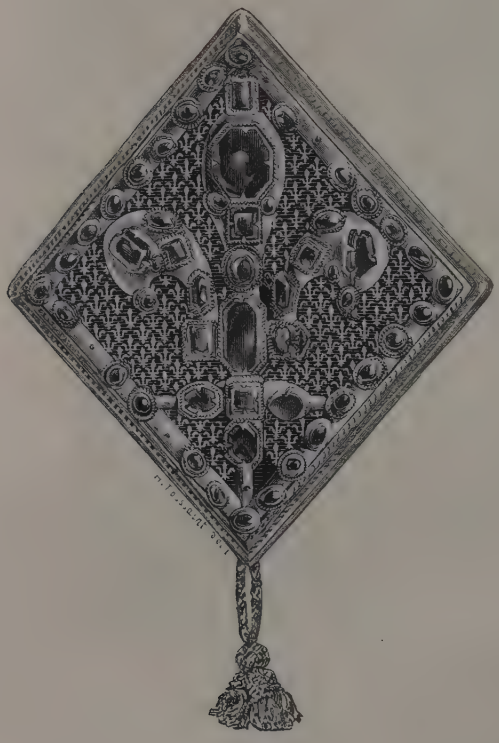
TÊTE DE CHRIST DE LA CATHÉDRALE D'AMIENS.

(Sculpture du XIII^e^ siècle.)

à l'occasion du *Saint Louis*. Mais, pour le livre de Montalembert, pour

celui de M. Lecoy de la Marche, l'illustration, en outre, passe en revue tous les lieux consacrés par la vie ou la mort de sainte Élisabeth, fait connaître les églises les plus célèbres et les plus typiques élevées à saint Martin en France, en Italie, en Allemagne, en Espagne, en Angleterre, en Suisse, dans les Flandres, et ailleurs. L'intérêt d'une suite de gravures ainsi comprise saute de lui-même aux yeux; je n'ai donc pas à le faire ressortir. Inutile d'ajouter que ces illustrations diverses ont toutes été confiées à des artistes choisis parmi les plus expérimentés, garantie d'une entière réussite, et je termine en disant que ces livres, à les considérer seulement au point de vue typographique, sont des plus parfaits que la maison Mame ait édités, elle qui a enrichi la librairie française de tant de chefs-d'œuvre admirés par les juges les plus difficiles.

OLIVIER MERSON.



PUBLICATIONS DE M. ROTHSCHILD

I. Florence : *l'Histoire — les Médicis — les Humanistes — les Lettres, les Arts,* par Charles Yriarte, 2 volumes in-folio, chez Rothschild, éditeur. Prix : 50 francs cartonné.

Notre ami et collaborateur, M. Charles Yriarte, a présenté lui-même son livre de *Florence* aux lecteurs de la *Gazette* [1]. Ce qu'il n'a pu dire sur la réussite matérielle de son œuvre nous devons l'indiquer en quelques mots. Ce bel

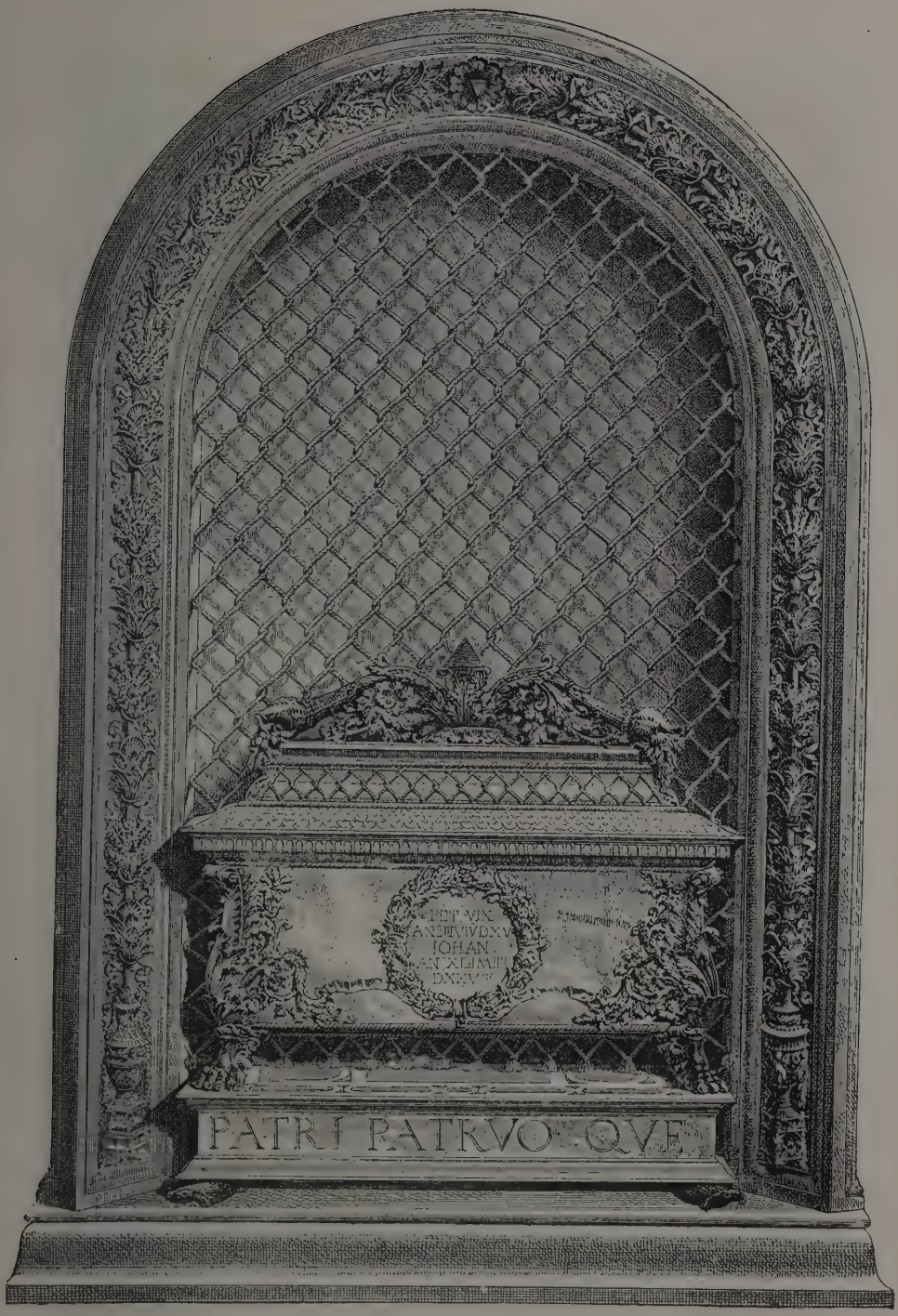
1. Numéro du 1er décembre 1880 de la *Gazette des Beaux-Arts.*

ouvrage est un pendant à celui qu'il a précédemment consacré à *Venise* et qui est aujourd'hui épuisé.



DAVID, PAR ANDREA VERROCCHIO. — (Bargello, à Florence.)

Quel beau sujet que celui de Florence ! Pour nous il n'en est pas de plus beau et nous ne pouvons nous empêcher d'envier un peu M. Yriarte



TOMBEAU DE PIERRE ET DE JEAN DE MÉDICIS, PAR ANDREA VERROCCHIO (1472).

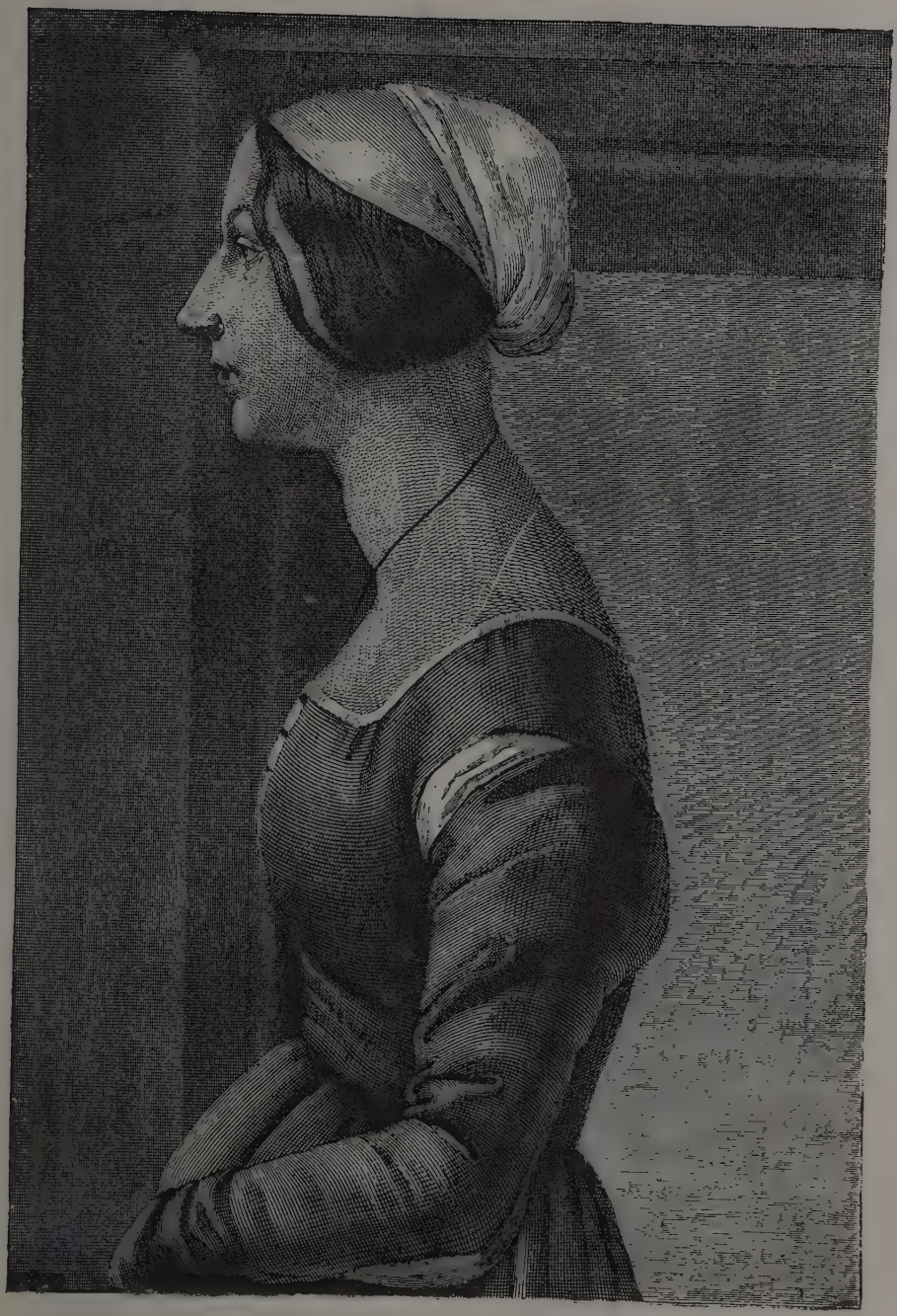
(Sacristie vieille de San-Lorenzo, à Florence.)

d'y avoir eu ses grandes entrées. Le nom seul de cette ville charmante éveille dans l'imagination un cortège de splendeurs suprêmes ; son histoire est le porte-drapeau de la civilisation en Italie; sa gloire se fond en une communion parfaite avec celle des grands hommes qui sont ses enfants de naissance et d'adoption. Que de noms qui brillent d'un éclat incomparable dans le patrimoine de l'humanité : Dante, Pétrarque, Boccace, Giotto, Orcagna, Brunelleschi, Leon-Batista Alberti, Donatello, Angelico de Fiesole, Ghiberti, les Della Robbia, Michelozzo-Michelozzi, Masaccio, le grand Léonard, les Lippi, Signorelli, Ghirlandajo, le doux Desiderio, le tendre Mino, Rossellino, Benedetto da Majano, puis Michel-Ange, André del Sarto, fra Bartolommeo, Galilée, Pic de la Mirandole, Politien, puis Benvenuto et Jean de Bologne, et autour de tous ces noms la glorieuse famille des Médicis ! L'Italie est grande surtout par le xv^e^ siècle, et le xv^e^ siècle c'est Florence. La fleur de cet art si humain, si personnel, si fort, si naïf s'épanouit sur les rives de l'Arno. C'est là, à Florence et dans quelques villes de la Toscane, voisines de Florence, qu'on peut le connaître et l'étudier dans de merveilleux chefs-d'œuvre, réunis sur ce petit coin de terre fortuné que l'on a comparé bien justement à la Grèce de Périclès : Prato, Pistoja, Fiesole, San-Gimignano.

M. Yriarte a suivi des divisions analogues à celles qu'il avait adoptées pour le volume de Venise : l'*Histoire*, les *Médicis*, les *Humanistes*, les *Lettres*, les *Arts*. Un sujet aussi vaste appelait des limites bien définies, l'auteur n'en voulant tracer que les lignes essentielles. Une telle division, avec les avantages de la clarté, avait celui d'un groupement plus rationnel des gravures, et le pittoresque de l'ouvrage n'y a rien perdu.

Comme tout ce qu'a écrit M. Yriarte, le texte est net, rapide, clair et imagé, par suite, d'une lecture très agréable. L'auteur avait mûri son travail dans un long séjour en Toscane. Il aime et connaît l'Italie autant que personne, et l'on pouvait être assuré qu'il ne toucherait pas un sujet comme celui de Florence sans y apporter une assise de solides recherches. Pour l'illustration, sa règle incessante a été de multiplier dans tous les sens le document graphique. Son éditeur l'a suivi avec ardeur dans la voie de l'image. Avec la multiplication des moyens de reproduction, le lecteur veut beaucoup de gravures ; il n'en a jamais assez ; il veut être renseigné en feuilletant seulement le volume ; c'est à peine s'il a le temps de lire. L'image doit lui apprendre beaucoup en quelques instants. A ces besoins du jour M. Yriarte a ajouté son expérience personnelle de la mise en œuvre d'un livre illustré.

La table des gravures est en elle-même fort instructive à parcourir. Elle représente le chiffre énorme d'environ cinq cents reproductions dans



PORTRAIT SUPPOSÉ DE LA SIMONETTA, PAR SANDRO BOTTICELLI.

(Palais Pitti, à Florence.)

le texte et hors texte. Toutes les sources ont été mises à contribution : l'architecture, la sculpture, les fresques, les tableaux, les portraits gravés, les médailles, les recueils de costumes, les livres ornés du XV^e^ siècle, les manuscrits, etc. Beaucoup sont d'une réussite digne d'éloges. Le papier est beau et fort, le tirage très soigné. Voici donc deux volumes que leur prix exceptionnellement modéré et leur intérêt recommandent parmi les meilleurs de cette année.

II. Diamant et pierres précieuses, bijoux, joyaux et orfèvreries, par MM. Jannettaz, Fontenay, Vanderheym et Coutance, 1 vol. petit in-8° de 580 pages, orné de 950 vignettes et d'une planche en couleur, chez Rothschild, éditeur. Prix : 20 francs.

Avec *Florence*, M. Rothschild publie un livre d'un caractère spécial mais très intéressant cependant, dont le manque créait une lacune regrettable pour l'étude de l'orfèvrerie et de la bijouterie d'art. Depuis longtemps on réclamait un livre sur les pierres précieuses.

Nous ne pouvons mieux expliquer l'esprit et la nature de ce petit ouvrage, où la technique et l'art ont des parts à peu près égales, qu'en citant quelques lignes de l'avertissement de l'éditeur :

« Si l'on excepte le Traité scientifique d'Haüy, il n'existe pas d'ouvrage complet sur la matière ; on ne saurait évidemment donner ce nom à quelques publications modernes, qui sont des livres de vulgarisation ou des Précis de minéralogie.

« Le traité d'Haüy lui-même, qui a été tant de fois utilisé par les auteurs, n'est plus aujourd'hui au niveau des progrès de la science. D'autre part, la découverte des mines du Cap a modifié les conditions du marché ; le grand nombre de diamants envoyés en Europe, leur qualité, leur couleur, font l'objet des préoccupations des intéressés. Il devenait donc utile de fixer l'opinion sur l'influence de ce nouveau gisement. Enfin, l'histoire et la fabrication du bijou se rattachent naturellement à la monographie des pierres précieuses et en forment le complément indispensable. »

L'exécution de ce programme étendu a été confiée par M. Rothschild à quatre spécialistes distingués.

La partie purement scientifique a été rédigée par M. Jannettaz, attaché au Muséum d'histoire naturelle et maître de conférences à la Sorbonne. Elle contient les principes de la cristallographie, des propriétés chimiques et physiques des gemmes ; une description complète des



BATAILLE DE SAN' EGIDIO, PAR PAOLO UCCELLO.

(National Gallery, à Londres.)

pierres précieuses avec des tableaux pour faciliter leur détermination, et un chapitre sur les principales imitations des pierres et sur les procédés de reproduction.

M. Emile Vanderheym, l'expert bien connu, s'est chargé d'étudier la mise en œuvre des pierres précieuses, leur estimation, enfin tout le côté technique de leur emploi.

M. Fontenay, bijoutier, membre de la Chambre de commerce, a pris le métal précieux à son point de départ et fait suivre au lecteur toutes les phases de la fabrication d'un bijou ou d'un joyau.

Enfin M. Coutance, professeur à l'École de médecine de Brest, a présenté un résumé des documents peu connus sur le corail et les perles



ÉMERAUDE INCRUSTÉE DE DESSINS D'OR. — (Travail indien.)

fines et des observations inédites, rassemblées par lui dans ses nombreux voyages.

Telle est succinctement et dans ses grandes lignes, cette publication nouvelle sur les pierres précieuses et leur application à la bijouterie d'art.

Nous donnons ici deux spécimens des gravures qui illustrent cet ouvrage. Nous avons choisi deux pièces rares et intéressantes : une corbeille en filigrane d'or à jour, fabriquée par les nègres du Soudan, et une émeraude incrustée de dessins d'or, de travail indien.

III. Les Médaillons de l'empire romain, depuis le règne d'Auguste jusqu'à Priscus Attale, par M. W. Frœhner. Paris, Rothschild. 1 vol. in-4° de 400 pages, illustré de 1310 reproductions, d'après les monuments originaux. Prix : 40 francs.

Nous nous reprocherions de ne pas citer encore le bel ouvrage qu'un savant d'une valeur incontestable, M. Frœhner, vient de consacrer à



CORBEILLE EN FILIGRANE D'OR FABRIQUÉE PAR LES NÈGRES DU SOUDAN.

l'étude si intéressante — et nous dirions volontiers si nouvelle, si notre collaborateur, M. François Lenormant, n'avait déjà, dans son cours et ici même, touché quelques points importants de la question —, à l'étude, disons-nous, des médaillons impériaux frappés par les Romains. Nous regrettons d'avoir tant tardé à signaler un aussi excellent travail.

« Au moment où la littérature romaine touche à son déclin, l'art monétaire se réveille et crée les médaillons », dit fort justement M. Frœhner. Mais qu'est-ce qu'un médaillon? L'auteur nous répondra aussitôt qu'un



MÉDAILLON DE CONSTANT Ier (333-350).

médaillon est une médaille dont les dimensions dépassent celles de la monnaie ordinaire. Le mot français, emprunté à l'italien, n'a pas d'autre sens. Et, dans le terme médaillons, se groupent des médailles de nature et de distinction très complexes, que l'auteur cherche à déterminer avec le plus de clarté possible, mais sur lesquelles les érudits sont loin d'être d'accord. Cependant, en étendant son cercle assez loin, M. Frœhner n'a rien omis d'essentiel de ce qui pouvait rentrer dans la classe des médaillons de coin romain : c'est là une étude de premier rang dans son genre et d'une portée considérable.

L'illustration de ce beau livre ne comprend pas moins de 1310 pièces. C'est là un chiffre vraiment colossal et qui, à lui seul, suffirait à faire rechercher l'ouvrage de tous les numismates. Nous ne pouvons donner ici que deux spécimens des gravures, mais nous les avons choisis parmi ceux dont l'exécution est la plus fine!

L. G.





PUBLICATION DE G. CHARPENTIER

Légendes des bois et Chansons marines, par André Lemoyne; dessins de Léon de Bellée. 1 vol. grand in-8° de 124 pages, imprimé sur papier de luxe.

Nous avons déjà parlé de ce volume dans la *Chronique* : nous avons dit que M. André Lemoyne avait choisi pour illustrer ses exquises poésies un peintre de talent, de l'espèce aujourd'hui presque disparue des poètes qui écrivent sur la toile et dont la plume est un pinceau. Nous faisons aujourd'hui ce que nous ne pouvions faire dans la *Chronique;* nous montrons une des compositions dont M. de Bellée a enrichi le livre de son ami; des autres nous dirons qu'elles sont charmantes comme les pièces diverses qu'elles encadrent, et comme elles d'une rare délicatesse de goût et de sentiment.

Enfin, nous publions de nouveau la pièce des *Maîtres anciens,* qui a fourni à M. de Bellée le sujet de son dessin, heureux d'offrir aux vers de M. Lemoyne l'hospitalité d'une revue plus stable que ne le sont les feuilles volantes de la *Chronique.*

A. de L.

MAITRES ANCIENS

A LOUIS DE RONCHAUD

I

J'admire de plein cœur les peintres de Hollande
Qui, voyant la nature avec sincérité,
Restaient chez eux, trouvant leur patrie assez grande,
Et mouraient sous un ciel qu'ils n'ont jamais quitté.

J'aime surtout les fins et clairs paysagistes,
Dans les brumes du Nord maîtres si lumineux ! —
Ces profonds ingénus, humbles et grands artistes,
Assurément portaient une lumière en eux.

Bien peu leur suffisait : — ils peignaient à leur guise
Un rayon de soleil s'arrêtant sur un pré,
Quelque moulin tournant de la Gueldre ou la Frise,
Un vieux hêtre d'automne au feuillage empourpré ;

Ou de profondes cours d'ancienne hôtellerie. —
Ruysdaël, Van der Heyden, Hobbema, Van der Meer,
Comprenaient la nature, ou sévère ou fleurie,
Et les hameaux des bois et les villes de mer.

Comme elles s'enfuyaient leurs vastes plaines basses,
Où, flairant l'air salant, le tranquille bétail
Pâture avec lenteur les hautes herbes grasses,
Dans le flot de verdure où trempe son poitrail ;

Où, consultant des yeux l'atmosphère brumeuse
Qui s'éclaire dans l'Est, un grave ruminant
Regarde le soleil se lever sur la Meuse
Dans les joncs et roseaux partout s'illuminant !

Et les maisons d'un port, dont les hautes rangées
S'éveillent à la fois dans le jour matinal,
Apparaissent au loin, clairement imagées,
Dans le calme et profond miroir d'un grand canal.

De vieux marins, fumant au seuil de leur cabane,
Qui dans les mers du Sud ont navigué longtemps,
Accompagnent des yeux dans le ciel diaphane,
Aux bords de l'horizon, les navires partants.

Partout le mouvement, la lumière et la vie,
L'idéal s'échappant de la réalité,
L'homme heureux de son être, et la bête ravie,
Dans un tout petit cadre où tient l'immensité.

II

A peindre la forêt, la prairie ou la dune,
Les braves gens gagnaient de minces revenus.
Le plus grand nombre, hélas ! ne faisait pas fortune,
Et quelques-uns d'entre eux expiraient inconnus.

Ils avaient travaillé simplement pour la gloire,
Mais la gloire pour eux venait longtemps après.
Leur nom comme un éclair illuminait l'histoire
Quand ils dormaient, depuis cent ans, sous les cyprès.

Qu'importe ! — Ils avaient dit ce qu'ils avaient à dire.
En langage précis, pittoresque et charmant,
Dans quelque page heureuse où chacun pouvait lire,
En prenant une part de leur enchantement.

Ils avaient achevé dans une foi profonde
Des œuvres de lumière et de joie et d'amour,
Léguant à l'avenir un petit coin du monde,
Qu'ils avaient éclairé d'un si merveilleux jour !

ANDRÉ LEMOYNE.

MARTIN SCHONGAUER. — Étude critique sur sa vie et ses œuvres, suivie d'une table chronologique de ses gravures, par le docteur ALFRED DE WURZBACH. Manz, Vienne, 1880.

M. Alfred de Wurzbach vient de publier une monographie de Martin Schongauer dans laquelle il coordonne et résume à peu près tout ce qui a été dit sur le grand peintre-graveur, en y ajoutant quelques renseignements inédits. Ce petit volume se recommande par une netteté assez rare dans les travaux de ce genre, et par une facilité d'exposition que ne gêne pas la très réelle érudition de l'auteur. Les détails biographiques sur Schongauer sont si peu nombreux et ceux que l'on a si contradictoires, qu'un large champ est ouvert aux conjectures; un sens critique des plus exercés était nécessaire pour peser soit la valeur des témoignages, soit la vraisemblance des hypothèses. M. de Wurzbach montre, dans cet examen délicat de pièces déjà anciennes et souvent suspectes, une finesse et une sûreté de déduction jointes à une absence de parti pris qu'on ne saurait trop louer. Toutefois, ces éloges mérités s'appliquent surtout à la discussion des textes cités et commentés par l'auteur; nous avons quelques réserves à faire sur les conclusions qu'il en tire, pour le classement des œuvres de Schongauer. Le livre est divisé en sept courts chapitres, suivis d'un appendice ou catalogue raisonné des gravures du maître, avec des descriptions détaillées et de précieuses notes. C'est dans cette dernière partie que l'auteur discute l'authenticité des morceaux, leur valeur, et les classe selon un ordre chronologique.

De toutes ces recherches, il résulte que Martin naquit à Colmar vers 1450; qu'il eut pour premier maître, jusque vers 1468, son père, l'orfèvre Caspar; que peut-être il reçut, dans l'art de la peinture et du dessin, les encouragements de Caspar Isenmann, qui travaillait à Colmar dans les environs de 1462; que peut-être aussi il fut, vers 1470, l'élève d'un orfèvre de Strasbourg nommé Rüst; que, tout jeune encore, il visita les Flandres, et s'inspira des œuvres de Roger van der Weyden et de quelques autres maîtres flamands; qu'il séjourna longtemps à Cologne, où les *Tableaux du Paradis* du maître Wilhelm firent sur son esthétique une vive impression, au point que, malgré son origine alsacienne, il a tout l'air d'un maître colonais; qu'enfin revenu à Colmar, il décora les autels des plus riches églises de la ville, et mourut le 2 février 1488.

Selon M. de Wurzbach, l'œuvre gravé de Schongauer doit être ainsi établi : les vingt-deux pièces à lui attribuées par Passavant sont à rejeter; restent cent seize gravures décrites par Bartsch, sur lesquelles vingt-cinq sont d'abord éliminées comme douteuses, apocryphes, ou surchargées de retouches qui laissent à peine reconnaître la main du maître (Bartsch, 22, 23, 31, 50, 51, 52, 54, 55, 64, 88, 90, 92, 94, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 58, 89, 93). Cependant, comme saisi de remords à la vue de cette hécatombe, l'auteur ramasse quelques-unes de ses victimes et se résigne à restituer l'authenticité aux trois derniers numéros. Les quatre-vingt-onze autres se répartissent en trois groupes distincts : 1° travaux de jeunesse, de 1470 à 1473, empreints de souvenirs flamands : *la Vierge au perroquet* (B. 29) et les œuvres de même facture (B. 6, 7, 47, 53, 69 et 87); 2° le groupe de la *Passion*, formé de quarante-trois pièces exécutées entre 1473 et 1480, trahissant l'influence d'un maître anonyme colonais connu par un polyptyque dont les diverses parties sont au Musée Stædel de Francfort, au Musée de Cologne et à la Pinacothèque de Munich; 3° enfin quarante et un morceaux d'une facture peu différente de ceux du second groupe, mais

très supérieurs pour la conception et la composition, pour l'originalité et la noblesse des types (1480 à 1488).

Cette classification assez exclusive est-elle d'une exactitude irréprochable? Les éliminations paraissent trop nombreuses; il n'est point sans témérité de proscrire comme apocryphes non seulement les vingt-deux pièces de Passavant réellement suspectes, mais encore tant de morceaux reconnus authentiques, sauf le *Saint Georges* (B. 50), par des juges tels que Bartsch et Émile Galichon. En ce moment même, un maître en ces matières, M. Georges Duplessis, publie l'œuvre gravé de Martin Schongauer, et n'hésite pas à accorder l'authenticité soit au *Jésus crucifié* retrouvé par Galichon, soit aux autres gravures immolées par M. de Wurzbach.

Quant aux tableaux, M. de Wurzbach est encore plus rigoureusement exclusif que pour les gravures. Il enlève à Schongauer toutes les peintures du Musée de Colmar, qu'on lui attribuait jusqu'ici. Et il faut reconnaître que l'on avait trop facilement donné à Schongauer des œuvres inférieures qui ne justifiaient point assez les éloges des contemporains, les surnoms de *Hiposh* (beau) et l'épithète de *Pictorum Gloria*. A peine M. de Wurzbach laisse-t-il à Martin Schon la grande *Madone avec l'Enfant couronné par deux Anges dans un bosquet de roses* de 1473, conservée dans la sacristie de l'église Saint-Martin à Colmar. Il regarde ce tableau comme ne pouvant être assigné qu'à l'artiste connu sous le nom de Maître du Saint-Bartholomé de la collection Boisserée, auteur du tableau d'autel de la Pinacothèque de Munich (nos 630, 631, 632 du catalogue Marggraff, 1879) dont ce Saint-Bartholomé est un des principaux personnages, et des deux triptyques de Saint-Thomas et de la Sainte-Croix, l'un et l'autre au Musée Wallraff-Richartz de Cologne.

Mais bientôt M. de Wurzbach prouve ou essaye de prouver que le Maître de Saint-Bartholomé est précisément Schongauer lui-même, en sorte que le Beau Martin redevient l'auteur de la *Vierge couronnée par deux Anges* et conquiert du même coup toutes les œuvres du Maître anonyme de la collection Boisserée.

Quelque séduisants que soient les raisonnements qui amènent cette conclusion inattendue, nous ne pouvons identifier Martin Schongauer avec le Maître du Saint-Bartholomé, qui conserve une individualité bien tranchée, tout en empruntant quelques motifs aux gravures du beau Martin, alors très répandues dans toute l'Allemagne.

Quoi qu'il en soit, sans dire le dernier mot sur Schongauer, sans relever même des détails connus, qui ont leur importance, M. de Wurzbach a apporté un précieux tribut à une future histoire du grand peintre-graveur de Colmar.

CHARLES EPHRUSSI.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — Impr. J. CLAYE. — A. QUANTIN et Cie, rue Saint-Benoît. — [2043]



LE TRÉSOR

DE LA

CATHÉDRALE DE REIMS

(PREMIER ARTICLE.)

Le trésor de la cathédrale de Reims remonte aux origines de notre propre histoire, puisque le « vase de Soissons », cet *urceum miræ magnitudinis ac pulchritudinis* dont parle Grégoire de Tours, lui avait été enlevé, d'après Frédégaire. Quoique Clovis le lui eût rendu tout brisé, il serait aujourd'hui un bien précieux témoignage de l'art de l'orfèvrerie du v^e^ siècle.

Mais il y a longtemps que ce vase a disparu, car saint Remy le fit fondre pour en faire un calice, et qu'ont disparu avec lui la plupart des richesses que la piété des rois,



des évêques et des fidèles avait accumulées dans l'église de Reims.

Sans cesse dépouillé, ce trésor fut sans cesse renaissant depuis Clovis jusqu'à Charles X, qui en fut le dernier bienfaiteur, à l'occasion de son sacre.

Prosper Tarbé en a décrit les vicissitudes dans son livre sur les *Trésors des églises de Reims*. Après ses malheurs sous les Mérovingiens, les Normands en 822, des voleurs en 941, et enfin le dernier des Carlovingiens, en 990, l'amoindrirent, le dépouillèrent et le ruinèrent.

Reformé sous les rois de la troisième race, malgré les pillages et les incendies, il était redevenu considérable lors de l'avènement des Valois. Mais sous leur règne les spoliations recommencèrent, les unes venant des rois, les autres du chapitre de la cathédrale lui-même, chargé de pourvoir aux réparations de l'église. François Ier commença, Charles IX le suivit, et la Sainte-Ligue fit le reste.

Cependant ce trésor sans cesse renaissant était assez riche encore pour que Louis XIV y recourût aussi dans la détresse du sien. C'est même à l'occasion de ses demandes, qui étaient des ordres, que fut dressé, en 1669, un inventaire qui est le plus ancien document qui existe aujourd'hui sur tant de richesses accumulées. Tous les inventaires qui avaient dû être dressés, suivant l'usage, lorsqu'un trésorier, grand dignitaire de l'église de Reims, en remplaçait un autre, ont malheureusement disparu.

Louis XV eut recours aussi au trésor de Reims, et nous croyons que l'on fondit sans trop de regrets, afin de le satisfaire, des pièces qui auraient un bien grand intérêt aujourd'hui, mais que le clergé tenait en bien petite estime en ce temps-là. Après tant de saignées, ce qui restait fut inventorié au district, suivant les ordres de la Convention, le 13 novembre 1792.

Une partie de ce qu'on y porta y fut conservé et constitue aujourd'hui ce qui est réellement précieux dans le trésor de Notre-Dame de Reims, auquel le sacre du roi Charles X ajouta de si laides richesses.

Parmi les choses qui existaient encore en 1669, on doit surtout regretter le revêtement d'orfèvrerie des trois côtés de l'autel, où les bas-reliefs d'or et de vermeil se combinaient avec les pierres précieuses et les pierres gravées. Parmi ces dernières, il y en avait une en cristal de roche représentant un crucifix, œuvre carolingienne, ainsi que le constataient des vers léonins inscrits sur le monument.

L'église de Reims a également perdu le ciboire d'orfèvrerie que lui avait donné un de ses archevêques du XIIIe ou du XIVe siècle, et qui, sus-



CALICE DE SAINT-RÉMI

(Trésor de Reims)

Imp. th Chardon aine

pendu au-dessus de l'autel, renfermait la réserve eucharistique; mais elle a conservé cet usage, qui était presque constant dans l'ancienne église et dont beaucoup de sanctuaires nous donnent encore le témoignage aujourd'hui.

Elle a aussi perdu la grande croix, haute de plus de cinq pieds, revê-



RELIQUAIRE DE SAINT-SIXTE (XIII^e SIÈCLE).

(Trésor de Reims.)

tue de feuilles d'or et garnie de pierreries, présent de l'un de ses archevêques, fils de France, au XII^e siècle.

Toutes ces pièces, qui portaient une date avec elles, auraient été d'un grand intérêt pour l'histoire de l'orfèvrerie.

Celles qui restent, de moindre importance certainement, ne laissent pas de présenter parfois le même genre d'intérêt.

Tel n'est pas le cas, cependant, pour le calice dit de Saint-Rémy.

Ce calice, dont la vaste coupe ne mesure pas moins de 0^m,150 de

diamètre, n'est malheureusement pas celui que le saint évêque fit exécuter avec le métal du « Vase de Soissons » que lui avait donné Clovis. Nous le savons parce qu'il ne porte point l'inscription que donne Flodoard, et qui était la même que celle qu'il avait fait graver sur un calice d'argent donné par lui à l'église de Laon.

Ce calice, quelque précieux qu'il soit, est loin même de remonter aussi haut, et nous le croyons tout simplement du XII^e^ siècle. Il est d'or pur et décoré de filigranes alternant avec des pierres cabochon et des émaux cloisonnés, montés comme des pierres et rapportés après coup.

Cette inscription est gravée sur le pied en lettres onciales :

+ CVICVMQVE . HVNC . CALICEM . INVADIAVERIT . VEL . AB . HAC . ECCLESIA REMENSI . ALIQVO . MODO . ALIENAVERIT[1] . ANATHEMA . SIT . FIAT . AMEN.

Nous ne savons si c'est la crainte de cet anathème qui a motivé la restitution qui a été faite de ce calice par le dernier empire, d'une façon bien imprudente assurément. Car de cet enlèvement d'une simple coupe d'orfèvrerie du « Cabinet des antiques et des médailles » auquel la Révolution l'avait donné, eussent pu naître une foule de revendications qu'il nous suffit de laisser deviner.

Lorsque ce calice, confié à son tour par le trésor de la cathédrale de Reims à la commission de l'Exposition de l'histoire du travail en 1867, put être étudié de près, quelques doutes s'élevèrent sur la contemporanéité de la coupe et du nœud avec le pied. Une certaine différence de ton peut se remarquer, en effet, entre les colorations de l'or pur qui compose le tout. Celui du pied est un peu plus pâle que celui des deux autres parties, qui est d'un beau ton chaud et rouge. Les filigranes diffèrent également dans leur composition. Ceux de la coupe et du nœud sont exclusivement composés de deux fils à section carrée tordus ensemble et terminés par un clou à tête sphérique fixé dans le nœud de leur volute; ceux du pied, examinés à la loupe comme les premiers, diffèrent quelque peu par la section des fils, mais ils diffèrent surtout par l'adjonction de feuilles de vignes et de pampres.

Le grainetis qui entoure le champ des filigranes ainsi que les battes des pierres ou des émaux, semble être le même, étant composé par un gros fil cylindrique strié à la lime. Les émaux cloisonnés translucides

1. L'ouvrier avait d'abord gravé une seconde fois le mot *invadiaverit*. Il s'est contenté de le barrer, en traçant au-dessus le mot *alienaverit*, laissant ainsi voir en même temps la faute et la correction.

sont également de même fabrication. Enfin, pour ne rien omettre dans cette analyse un peu minutieuse, ajoutons que les pierres de la coupe



RELIQUAIRE DE L'ARCHEVÊQUE SAMSON (XIIIe SIÈCLE.)

(Trésor de Reims.)

sont généralement plus éclatantes que celles du pied, où un seul saphir se rencontre au milieu de cornalines dont plusieurs sont des antiques. En définitive, nous croyons que le pied a été fabriqué bien peu de

temps après la coupe et dans la même période d'art. Il a dû en remplacer un autre qui aurait été dérobé peut-être. L'anathème qu'il porte gravé fait sans doute allusion à ce détournement.

Une petite croix reliquaire, dont la face est toute recouverte de filigranes à jour, doit appartenir aux commencements du XIII^e^ siècle. Un disque orné d'une croix en perles de turquoises, si elles ne sont pas tout simplement d'émail vert bleu, occupe l'intersection des branches. Cette inscription

+ HIC VENERENTUR LANCEA, PRESEPE, DNI CRVX

le circonscrit et indique les reliques qui y étaient conservées.

Une plaque de cuivre, gravée d'un agneau à l'intersection des bras et de feuillages symétriques sur ceux-ci, couvre le revers.

La garniture de l'extrémité des bras, en forme de lis, est moderne sur la face ainsi que le pied. La croix seule mesure, en hauteur, 0^m^,20, et en largeur 0^m^,16. Elle appartenait autrefois à l'abbaye de Saint-Jean-des-Vignes, à Soissons.

C'est également aux temps de Philippe-Auguste que nous reportons le Reliquaire de saint Sixte : diamètre du pied, 0^m^,20; hauteur, 0^m^,22; diamètre du disque, 0^m^,16.

Il est composé aujourd'hui de deux pièces qui, dans le principe, n'étaient pas destinées à aller ensemble, bien qu'elles soient de la même époque.

La rosace hexagone qui en forme la partie supérieure, à elle seule constitue un tout complet, et appartient au genre des reliquaires phylactères.

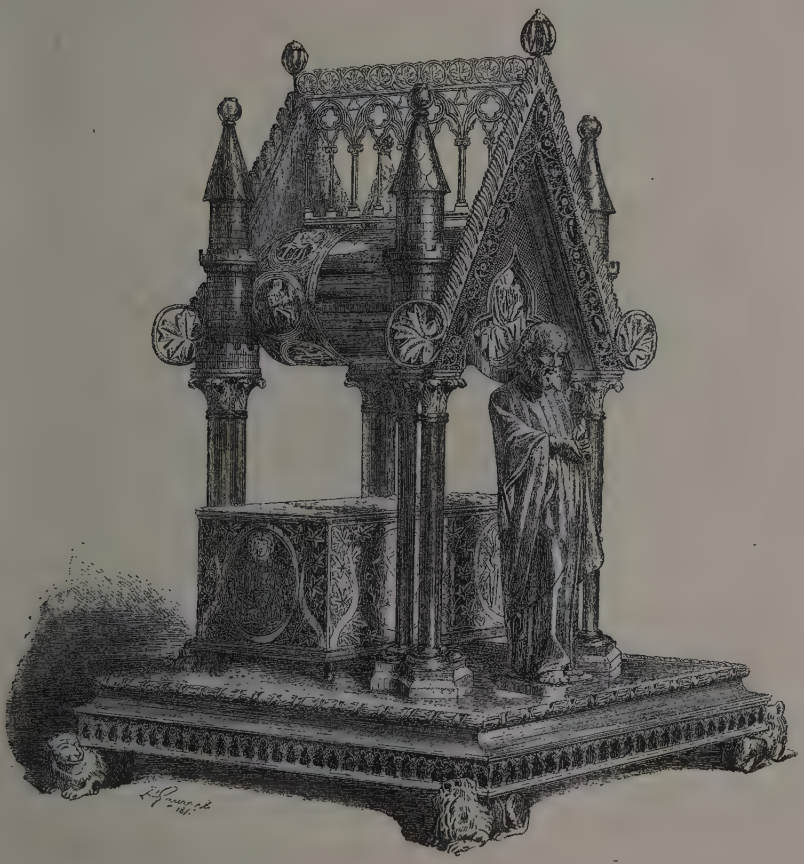
Sa face sur les divers plans est gravée de feuillages en réserve sur fond quadrillé, qui a été rempli d'émail noir dans la bordure seule de ses six grands lobes.

Sur la plaque du revers est gravée une figure de Dieu en « majesté », c'est-à-dire assis et bénissant, d'un fort beau style.

C'est au milieu de cette figure que la tige du pied, allongée ainsi que cela est très visible, a été fixée d'une façon fort peu intelligente; en effet, puisque l'on voulait faire un ensemble du pied et du phylactère, il était plus simple de fixer l'un à l'autre sur la tranche, de manière à mettre le second dans un plan vertical et à en laisser le revers intact.

Le pied, en partie repoussé, en partie ciselé, est une œuvre fort belle, d'un dessin souple et puissant, qui a souvent servi de modèle aux orfèvres

modernes, grâce à la gravure que les RR. PP. C. Cahier et A. Martin en ont donnée dans le tome Ier de leurs *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, postérieurement d'ailleurs à la lithographie de J.-J. Maquart, publiée par P. Tarbé dans son livre.



RELIQUAIRE DE SAINT PIERRE ET SAINT PAUL (XIVe SIÈCLE).

(Trésor de Reims.)

Ce pied, qui appartient à un art robuste et abondant, peut aller de pair, par la fermeté de ses lignes, avec celui d'un autre reliquaire qui lui est contemporain.

On l'appelle le Reliquaire de l'archevêque Samson, parce que le combat d'un homme et d'un lion y est figuré deux fois; d'abord sur les médaillons du nœud, puis au centre de la plaque qui garnit le revers de l'édicule que porte le pied. Le R. P. Arthur Martin, qui a aussi publié la gravure de ce reliquaire dans les *Mélanges d'archéologie et d'histoire* (t. Ier, pl. XXII), fait observer que l'archevêque Samson, qui gouverna l'église de Reims de 1140 à 1161, était contemporain de Suger, mort en 1152, et que, d'après le style de la monture en forme d'aigle que le grand abbé de Saint-Denys fit exécuter pour l'urne de porphyre qui est aujourd'hui au Louvre, il croit cette pièce d'orfèvrerie d'époque postérieure.

Nous le croyons aussi, et d'autant plus volontiers, qu'un reliquaire de la collection Basilewsky présentant la plus grande analogie avec celui-ci, ayant été fabriqué pour contenir des reliques de sainte Élisabeth de Hongrie, morte en 1231 et canonisée en 1235, ne peut être antérieur au premier tiers du XIIIe siècle.

C'est le cas de répéter l'observation qui a été si souvent faite, que l'orfèvrerie est de plusieurs années en retard sur l'architecture.

Le R. P. Martin a modifié, en la supprimant, la partie centrale de ce reliquaire, sous le prétexte que tout ce qui se trouve compris sous l'arc trilobé est un arrangement du XVIIe siècle. Il a tenté une restauration un peu radicale peut-être; il a placé une statuette de la Vierge entre deux colonnes qu'il a ajoutées pour supporter cet arc. Une statuette de sainte Élisabeth existe également sous l'arc du reliquaire de la collection Basilewsky.

L'arrangement que l'on voit dans la gravure qui accompagne ces lignes est postérieur, en effet, au reste de la pièce.

Un anneau semi-circulaire en saillie sur la plate-forme a sans doute motivé la restauration essayée par le R. P. Martin, car cet anneau devait servir à fixer quelque chose. Mais ce pouvait être l'enveloppe en verre ou en cristal d'une relique que l'on visitait par derrière. La plaque qui garnit le revers de l'édicule est à charnière, en effet. Le groupe de Samson combattant le lion, ciselé sur cuivre repercé à jour, y est encadré par quatre lobes en émail de Limoges.

Une bande d'animaux estampés court sur la frise et sur le fronton du revers de cette pièce, faite toute entière de cuivre ciselé ou estampé, émaillé par places et doré. Sa hauteur totale est de $0^{m},58$.

En avançant dans le moyen âge, les orfèvres semblent vouloir regagner le temps perdu; ils s'inspirent de l'architecture plus qu'ils ne l'avaient fait jusque-là. Ils l'imitent en la transformant, il est vrai, de

façon à laisser voir que c'est toujours du métal qu'ils mettent en œuvre. Ainsi, là où un support est nécessaire, si celui qu'ils eussent pu imaginer eût certainement présenté une résistance suffisante à l'écrasement, ainsi que disent les ingénieurs, il n'en eût peut-être pas présenté une suffisante au renversement; de plus, il est possible qu'il eût paru trop maigre. Aussi ils le multiplient plutôt qu'ils ne le grossissent, afin de



RELIQUAIRE DES ANTIQUES (XIVe SIÈCLE).

(Trésor de Reims.)

lui laisser son caractère de légèreté; ou ils l'amenuisent en augmentant sa section, afin de lui laisser encore son caractère de finesse.

Deux reliquaires du XIVe siècle montrent bien ce double système.

L'un, qui s'appelle le Reliquaire de Saint-Pierre et Saint-Paul, est décrit de cette façon peu claire dans l'inventaire de 1669 :

« Un reliquaire de cuivre doré, avec un coffre entre quatre petites tours et un cristal au milieu, dans lequel sont plusieurs loppins de vête-

ments des saints ; accompagné de deux figures de cuivre, dont il en manque une. »

Ce reliquaire, en cuivre ciselé et doré, est haut de 0m,39 et long de 0m,31. Il se compose d'un cylindre de cristal de roche posé horizontalement entre deux frontons et porté, par l'intermédiaire de quatre faisceaux de trois colonnes, sur une plate-forme rectangulaire. Des tourelles placées à l'aplomb de chaque faisceau de colonnes butent la base des frontons, que réunit une haute crête formée d'une arcature à jour placée au-dessus du cylindre.

Une statue se dresse sur la plate-forme, en avant de chaque fronton, et une caisse rectangulaire est placée sous le cylindre, entre les quatre faisceaux de colonnes. La caisse, dont le couvercle est à coulisse, la monture cylindrique de l'extrémité du cylindre, les plaques qui le ferment sous chaque fronton, sont gravées de figures du Christ, de la Vierge, des apôtres, des arts libéraux, en réserve sur un fond quadrillé, accompagnées, dans leur champ ou en dehors du champ, de feuilles d'érable ou de lierre, si fréquentes dans l'ornementation des commencements du XIVe siècle.

La plate-forme, dont la partie verticale est ornée de fenestrages, repose sur quatre lions accroupis.

Nous publions également un second reliquaire qui est du même genre que celui que nous venons de décrire. Il nous semble d'époque un peu postérieure : les éléments architectoniques, du moins, y sont plus exclusivement employés. Ici, ce que nous appellerons l'amenuisement des éléments remplace leur nombre, car si les supports sont uniques, ils se composent de contreforts accolés ensemble, qui augmentent la surface de leur section et donnent plus d'assiette à l'ensemble. On l'appelle le Reliquaire des Antiques, à cause des pierres gravées qui décorent la gorge de son soubassement.

Nous intercalerons ici un petit reliquaire pédiculé, sans grande importance. La relique est enfermée dans un cylindre de cristal de roche posé verticalement sous un toit conique réuni par trois contreforts au support, formé d'une tige interrompue, suivant l'usage, par un nœud un peu trop volumineux, et posant sur un pied octogone à côtés rentrants.

Un anneau plat, gravé de l'inscription ECCE AGNUS DEI QUI TOLLIT PECCATA MUNDI, porté sur une tige mince et ornée de trois fleurs de lis qui rayonnent autour de sa circonférence, est un ostensoir réduit à sa plus simple expression.

La forme et le nom de cette pièce d'orfèvrerie, que nécessita l'insti-

tution de la Fête-Dieu, établie en 1262 par le pape champenois Urbain IV et confirmée en 1311 et en 1315 par les deux autres papes français Clément V et Jean XII, restèrent longtemps incertains. Les anciens inventaires montrent, en effet, que des reliquaires de toute nature furent



RELIQUAIRE DE LA SAINTE ÉPINE (FIN DU XV^e SIÈCLE).

(Trésor de Reims.)

appropriés au nouvel usage, et emploient une foule de périphrases pour les désigner.

Un reliquaire pédiculé, muni d'un cylindre de cristal de roche amorti par une sorte de clocher, dans le genre de ceux que l'on rencontre souvent dans les trésors et dans les collections, est un beau spécimen de l'une des formes données à l'ostensoir.

Un long intervalle d'années sépare l'époque de fabrication de ce reli-

quaire de celle où fut monté en or un vase de cristal de roche, pour former le reliquaire de la Sainte-Épine.

Possédé jadis par l'abbaye de Saint-Pierre-des-Dames, il appartient aujourd'hui au trésor de la cathédrale. Sa hauteur mesure 0m,26.

Ce vase, en forme de gobelet aux flancs légèrement convexes, est couvert de larges rinceaux taillés dans la masse du cristal, en Orient fort probablement. Il est muni sur le bord d'une garniture d'or chargée de pierres cabochons et de perles serties à griffes, et porte une terrasse émaillée de vert, sur laquelle se tient debout un ange d'or, aux ailes blanches et bleues et à la robe blanche, qui porte la couronne d'épines. Six frettes d'or chargées de pierres et de perles relient la garniture du bord avec le fond, qui repose sur un pied à godrons émaillés alternativement bleu et vert, décorés d'animaux et de légers paysages dessinés en or. Séparés par des filets d'or, ils sont circonscrits autour du bord inférieur par un cercle orné de pierres et de perles. Un ange agenouillé, en or émaillé, tenant l'épine de ses deux mains, est placé à l'intérieur de ce riche et charmant reliquaire, qui nous semble appartenir aux commencements, encore gothiques, du XVIe siècle.

C'est aussi de cet art que peut se réclamer le reliquaire du Saint-Sépulcre, donné par Henri II le jour de son sacre, le 27 juillet 1547, en pleine Renaissance cependant. Tout, dans cette pièce, est en retard d'un demi-siècle sur ce qui se faisait chez nous, en architecture et dans les arts qui en dépendent, par la main des Italiens ou sous leur influence. Nous trouvons là, devant nous, peut-être quelque œuvre provinciale, de Reims sans doute, fabriquée par quelque artiste arriéré, à laquelle on aura ajouté le cartouche qui porte le nom du donateur et les chiffres ambigus qui caractérisent ce qui a été fait pour le roi Henri II ou pour sa maîtresse.

Depuis les panneaux gothiques qui servent de monture aux plaques d'agate qui forment le sépulcre, jusqu'aux anges qu'ils encadrent et qui portent les instruments de la Passion ; depuis le crénelage interrompu de tourelles surmontées d'anges porteurs de banderolles gravées dont la réunion forme l'inscription suivante, EGO DORMIVI — ET RESURREXI — SUBLIME — ASCENDI AD — DEXTERAM PATRIS, jusqu'à la frise émaillée qui enceint la moulure inférieure du soubassement : tout appartient au style et à la technique du XVe siècle. Les soldats eux-mêmes, couchés sur la terrasse émaillée de vert qui porte le sépulcre, sont revêtus de costumes variés, exécutés avec une grande précision, qui appartiennent à l'ancienne panoplie. Leurs solerets, sans être à la poulaine, sont à bouts pointus et non en « bec de canard », ainsi qu'on les portait sous François Ier.

Les pierres qui garnissent le talus du soubassement sont de simples cristaux de roche cabochons, qui doivent au morceau de satin rouge qui garnit le fond de leur chaton l'apparence de pierres colorées.

Toute cette partie est en cuivre doré ; mais le mur qui la surmonte et tout le reste est en argent doré et émaillé par parties. Tel est le Christ, dont le corps est émaillé de blanc et le manteau de pourpre.



RELIQUAIRE DE HENRI II, DIT DU SAINT-SÉPULCRE (XVI^e SIÈCLE)

(Trésor de Reims.)

Ce joyau coûta quinze cents écus à Henri II. Sur la tablette où se trouve interrompue la ligne de chiffres et de croissants émaillés de blanc et de noir, qui étaient ses couleurs, le roi eut soin de faire graver l'inscription suivante :

HENRICVS SECVNDVS CONSECRANDUS HVC ME. ASPORTAVIT. 1547.

Quinze ans après, le chapitre engagea ce joyau pour la somme de sept cent quinze livres.

Charles IX avait donné un ostensoir qui n'existe plus ; mais on a conservé le reliquaire en forme de nef que laissa Henri III en souvenir de son sacre. Le corps de la nef est formé d'une cornaline montée en vermeil, portant sur son pont onze vierges en or émaillé et quelques matelots [1].

Hauteur, 0m,470 ; — longueur, 0m,285.

Au lieu de faire voguer sa nef sur les flots, l'orfèvre qui a composé ce monument l'a monté sur une tige basse garnie de feuillage, cette tige l'isole d'une mer émaillée entourée de rochers, et l'on ne peut se dissimuler que cette disposition, qui n'a rien de naturel, ne contribue à donner plus d'élégance à l'ensemble.

Comme sur le reliquaire précédent, il est possible de constater la persistance des formes du moyen âge, tant dans la galerie ornée de tourelles en encorbellement qui forme bastingage autour de la nef, que dans celle qui surmonte le soubassement et environne la terrasse. Ce monument date de l'an 1575 cependant, ainsi que l'apprend la longue inscription qu'on lit sur le phylactère rapporté sur ce socle, inscription qui nous envoie comme un écho des divisions religieuses de l'époque :

HENRICVS III. GALLIARVM. POLONIARVM QVE REX, HANC DEIPARAE VIRGINI NAVICVLAM, VT RES GALLICA DIVTVRNIS JACTATA SEDITIONVM FLVCTIBVS OPE DIVINA TANDEM CONFERRETVR IN TRANQUILLVM, MORE MAJORUM INAVGVRATVS POSVIT ANNO CIↃIↃLXXIIII.

Signalons une particularité étrange : la hune qui termine le mât et qui sert de piédestal à une figure d'ange, porte de petits cartouches dans lesquels est gravé l'H de Henri III combiné avec le double C en forme de croissant de sa mère ; de telle sorte que la vue de ce détail seul pourrait faire remonter au règne de Henri II ce reliquaire, que datent l'inscription que nous venons de transcrire et les écus de France et de Pologne qui l'accompagnent.

Diane de Poitiers n'a rien à faire dans tout ceci, et que de gens cependant l'y feraient intervenir en basant leur attribution sur ce chiffre !

Les mots *more majorum* de l'inscription de ce reliquaire sont justifiés par le cadeau que fit Henri II d'une nef à l'occasion de son sacre, et par celui d'un ostensoir, aujourd'hui disparu, que laissa Charles IX : mais nous ignorons si l'usage qui nous a valu des monuments d'orfèvrerie si intéressants remonte plus loin que les seconds Valois. Le Cérémonial des sacres, qui date de celui de Louis VIII, en 1223, n'en fait point

1. La *Gazette* en a publié une gravure, tome XIV, 2e période, page 91.

mention. Nous savons que Charles V, en 1364, lorsqu'il était à Reims pour y être sacré, donna un magnifique ciboire surmonté d'une statue d'or de la Vierge à l'autel de la chapelle qui conservait « la relique du saint lacet ». Mais était-ce à cause de son sacre, ou en reconnaissance de la victoire de Cocherel, dont la nouvelle lui arriva pendant la cérémonie?

Nous trouvons bien dans les « Comptes de l'Hôtel des rois de France, » publiés par M. Douët d'Arcq, parmi les dépenses du sacre de Charles VI, une somme de treize francs « pour offrandes faites à sa messe en l'église de Notre-Dame de Rainz, le jour qu'il fut sacré », mais cela se rapporte aux treize pièces d'or qui accompagnent le pain et le vin que le roi donnait pendant l'offertoire : pain et vin transformés, pour le premier, en deux similaires d'argent et de vermeil; en un vase pour le second. Les renseignements ne deviennent précis qu'au XVI^e^ siècle. Nous trouvons dans l'*Histoire et description de Notre-Dame de Reims* de M. l'abbé Cerf, que François I^er^ donna un ornement de drap d'or avec orfrois de velours violet brodés de fleurs de lis et d'F couronnés, ornement qui n'existe plus, et que Henri II, en outre du « sépulcre » dont nous venons de parler, fit exécuter les ornements royaux qui, conservés à Saint-Denis, servirent aux sacres de ses successeurs; que François II laissa une image de saint François d'or massif et que Charles IX, enfin, donna un ostensoir pour le service de la semaine sainte.

Pour revenir au reliquaire donné par Henri III, notons qu'il ressemble beaucoup aux nefs que, suivant un usage de la cour des rois de France jusqu'au siècle dernier et des cours des grands seigneurs, l'on était accoutumé de placer devant eux sur la table. L'inventaire du roi Charles V en cite vingt et une, et nous en trouvons une parmi les pièces d'orfèvrerie appartenant aux ducs de Bretagne que la reine Anne dégagea en 1501, qui se rapproche beaucoup de celle du trésor de Reims. Sa coque est de cristal, elle est garnie de tourelles et munie de ses deux châteaux, l'un de poupe, l'autre de proue, chargés de personnages, avec sa hune crénelée où se tient une dame. Mais, au lieu de voguer sur les flots, elle est échouée au milieu d'une « bergerie qui danse à l'ombre d'arbres plantés sur la terrasse qu'environne une haie ». On voit que c'était une pratique habituelle d'isoler les corps des nefs au-dessus de leur base afin de leur donner plus d'élégance.

ALFRED DARCEL.

(La fin prochainement.)

VELAZQUEZ

(SEPTIÈME ARTICLE [1])

Les biographes de Velazquez et l'auteur du Catalogue du Musée de Madrid sont d'accord pour placer autour de l'année 1647 la date de l'exécution de la *Reddition de Breda*, plus généralement appelée le *Tableau des Lances*.

Il est cependant probable que dès l'époque où, en compagnie du marquis Ambroise Spinola, Velazquez traversait la Méditerranée pour se rendre en Italie, il arrêtait déjà dans sa pensée le projet de cette composition. C'est, en effet, à ce moment et de la bouche même du vainqueur de Breda qu'il apprit, pour les fixer précieusement dans sa mémoire, les péripéties et les particularités d'un événement que l'opiniâtre résistance des Hollandais avait rendu glorieux pour les armes espagnoles.

Peu de mois après cette rencontre, Spinola tombait en complète disgrâce et mourait en Italie, victime d'une intrigue de cour et de l'ingratitude du roi. En même temps que nous croyons rencontrer dans cette suite de circonstances la cause réelle et l'explication des obstacles qui purent s'imposer à l'artiste et l'amener à différer l'exécution de son projet, nous en admirons davantage de quelle merveilleuse faculté de seconde vue et de quelle étonnante puissance d'intuition Velazquez a su faire preuve, en donnant aux récits de Spinola le mouvement et la vie, et en reconstituant cette grandiose et saisissante scène de la capitulation de

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XIX, p. 415, et t. XX, p. 229, 416, t. XXI, p. 122, 525 et t. XXII, p. 176.



LA REDDITION DE BREDA, PAR VELAZQUEZ.

(Musée de Madrid.)

Breda avec la même apparente vérité que s'il en eût été le témoin oculaire : la clarté, le feu, l'émotion même des triomphants souvenirs de Spinola ont passé et se retrouvent tout entiers dans l'œuvre superbe du peintre.

Guidé par son sens exquis de la réalité et bien en possession de son thème, qu'on serait cependant tenté de croire ingrat ou peu fécond, Velazquez a composé, en dehors de toute convention comme de toute tradition, l'une des plus vivantes pages d'histoire que la peinture ait encore produites. Aucune ne se laisse mieux lire et pénétrer; aucune autre n'est plus sincèrement et simplement éloquente dans la claire familiarité de son exécution.

En avant de Breda dont on aperçoit la silhouette à l'horizon, au milieu d'une immense plaine à demi-inondée que coupent çà et là des tranchées, des canaux, où s'élèvent des baraquements, de longues files de tentes, des travaux d'approche, l'armée espagnole, comme pour une parade ou une bataille, est rangée toute entière sous les armes. Sur des points diversement éloignés flottent ses enseignes et ses étendards écartelés de blanc et d'azur; à droite, au centre, se dressent des carrés de piques et, pareilles à des forêts de mâts, ces hautes lances qui ont fait donner son nom au tableau.

Sur les premiers plans, et séparés par un large intervalle par où la vue s'étend sur cet immense panorama, baigné d'air et de lumière et où montent en tourbillonnant des fumées d'incendies, se groupent les escortes des deux chefs d'armée : à droite, les Espagnols, aux allures distinguées et hautaines; à gauche, les Hollandais, à la tournure épaisse et flegmatique.

Dans l'espace laissé libre, le général espagnol et Justin de Nassau, qui commandait dans Breda, s'abordent. Celui-ci s'incline et présente au vainqueur la clef de la forteresse que le marquis de Spinola reçoit, tête nue, le chapeau et le bâton de commandement à la main, et couvert de son armure d'acier bruni, clouée d'or, que traverse une écharpe de soie rose pâle. S'avançant vers Justin de Nassau et lui posant la main sur l'épaule, il le félicite de sa longue et belle défense. Son geste, son attitude sont empreints de tant d'affabilité et de bonne grâce, qu'on croit entendre les courtoises et cordiales paroles qui tombent de ses lèvres et que recueillent, avec attention, les personnages mêlés aux deux escortes. Presque toutes ces graves et nobles figures sont des portraits : on croit y reconnaître le marquis de Léganès, le prince d'Anhalt, Coloma, Medina, Carlos Roma, Paulo Ballon, qui exerçaient de hauts commandements dans l'armée espagnole.

Pour rompre la monotonie des groupes entourant les deux généraux, Velazquez a peint, tout à fait au premier plan et reculant de côté sur le spectateur, le cheval de Spinola, tandis que, dans l'escorte des Flamands, armés de mousquets, de courtes piques et de hallebardes, un page retient par la bride le cheval de Justin de Nassau.

Une tradition qui n'a rien de bien plausible veut que le jeune gentilhomme, placé à l'extrême droite de la toile, et qui porte un feutre emplumé, de longues bottes ajustées et un manteau gris, soit le portrait du peintre. A l'époque où il peignait les *Lances,* Velazquez avait quarante-huit ans; or, le cavalier vêtu de gris n'a guère plus de vingt-cinq à vingt-six ans.

Nous ne saurions traduire à l'aide des mots tout ce que cette originale composition — qui semble non pas imaginée mais vécue — offre dans son aspect de naturel, de spontané, d'inattendu. L'intérêt et le charme qui se dégagent de son action, si simplement et noblement exprimée, si émouvante même, grâce à la seule force de l'éloquence du vrai, attachent et captivent au plus haut point; on y assiste, on y a part active : l'illusion ne saurait être plus complète. La hardiesse et la beauté de l'exécution jouent nécessairement un grand rôle dans ce résultat; l'une et l'autre sont extrêmes. Toutes choses, dans cette vaste toile, se modèlent en pleine lumière, franchement, fièrement, sans sous-entendus comme sans artifices. L'air circule partout, étendant une atmosphère perceptible au-dessus de ce paysage qui fuit à des distances inouïes, le baignant de clartés, de ruissellements et de fraîcheur, enveloppant les formes, caressant les contours, tranquillisant et reliant entre elles les colorations, graves, chaudes, opulentes, çà et là discrètement mêlées de quelques notes claires et chantantes, pour les fondre en une large et puissante harmonie.

La *Reddition de Breda* fut le dernier grand ouvrage que peignit Velazquez avant son second voyage d'Italie. Il fut placé dans le *Salon des Comédies,* au palais du Buen-Retiro, où figurait déjà une toile de Jose Leonardo représentant le même sujet. Réunies encore aujourd'hui au musée du Prado, les deux peintures prêtent à une comparaison forcément défavorable pour l'œuvre de Leonardo; cette dernière est cependant loin d'être sans mérite. Ce rapprochement entre deux compositions peintes à peu près dans le même temps et traitant la même donnée n'est pas, au surplus, sans intérêt : on en mesure mieux toute la distance qui sépare le talent du génie.

Des difficultés relatives au payement de ses ouvrages et au règlement des arriérés de sa pension, difficultés qui ne furent tranchées

qu'au moyen d'une transaction onéreuse aux intérêts de l'artiste, paraissent avoir retardé assez longtemps le départ de Velazquez[1]. Dans les dernières semaines de l'année 1648, il put enfin quitter Madrid. Le 2 janvier 1649, accompagné par son fidèle serviteur et élève Pareja, il s'embarquait à Malaga en même temps que le duc de Najera, qui se rendait avec une suite nombreuse dans le Trentin, pour y recevoir l'archiduchesse Marianne d'Autriche, fiancée à Philippe IV.

L'objet principal de ce second voyage de Velazquez était de réunir de nouvelles œuvres d'art et de se procurer des moulages des plus beaux antiques, destinés, soit à l'Académie de dessin, dont la création, toujours projetée et toujours retardée, faute d'argent, ne devait définitivement être établie que cent ans plus tard, sous le règne de Ferdinand VI, soit à l'embellissement de l'ancien Alcazar. Velazquez avait encore un autre but. Chargé, en 1647, de diriger les travaux de transformation qui s'opéraient dans la partie de ce palais, appelée la *Vieille-Tour*, il avait lui-même tracé les plans d'une vaste salle, de forme octogone, dont la décoration, conçue également par lui avec une grande richesse d'invention, exigeait le concours d'artistes stucateurs et fresquistes qu'il se proposait de ramener d'Italie.

Velazquez débarqua à Gênes, visita Milan et, par Padoue, gagna Venise, où il acquit, pour le compte du roi, l'une des plus belles pein-

1. Un *ordre royal* daté du 18 mai 1648 nous fournit les renseignements les plus précis sur l'état des sommes assez importantes qui, depuis longues années déjà, étaient dues à Velazquez, arriérés dont il avait proposé au roi de faire abandon complet, moyennant une légère augmentation de la chétive annuité que la royale *Dispensa* lui payait depuis 1640 avec régularité. Bien qu'une telle transaction dût nécessairement être désastreuse pour son peintre et honteuse pour lui-même, Philippe n'hésita pas à l'accepter comme la chose du monde la plus naturelle. Voici d'ailleurs la traduction de cette curieuse pièce : « Diego Velazquez m'a représenté que, tant sur les peintures qu'il a faites pour mon service depuis l'année 1628 jusqu'à celle de 1640, que sur ses gages de peintre à partir de l'année 1630 jusqu'à celle de 1634, impayée faute de fonds, il lui demeure redû une somme de 34,000 réaux, le surplus ayant été acquitté au moyen de la somme de 500 ducats, que j'ai ordonné qu'on lui payât, par mensualités, depuis l'année 1640, sur les dépenses ordinaires. Il me supplie d'ordonner que cette somme de 500 ducats soit portée à 700, et qu'elle continue à lui être payée sur la même assignation et par le même mode, jusqu'à ce que je lui accorde quelque autre compensation, *pour qu'il puisse vivre* (para poderse sustentar); moyennant quoi, il se tiendra pour payé de la somme à lui due ainsi que de celles lui revenant pour les peintures qu'il a faites ou qu'il fera à l'avenir; comme j'ai décidé de faire droit à cette demande, le *Bureo* prendra les mesures nécessaires pour que le présent ordre reçoive son exécution. Madrid, 18 de mai 1648. » (*Archives de la maison de Philippe IV*, l. III, d. 13.)



PORTRAIT DE D. BALTHAZAR CHARLES, FILS DE PHILIPPE IV.

(Tableau de Velazquez, au Musée de Madrid.)

tures de Véronèse, *Vénus et Adonis*, deux toiles du Tintoret, la *Purification du butin fait sur les Madianites* et la *Conversion de saint Paul*, en même temps qu'une précieuse esquisse du *Paradis*, immense composition que le Tintoret avait exécutée pour la salle du *Grand Conseil* au palais ducal.

De Venise, Velazquez alla à Bologne, où il rencontra les peintres Colonna et Mitelli, réputés les plus habiles fresquistes de l'époque; il les engagea immédiatement au service de Philippe IV.

Après avoir visité Modène, Parme, Florence et traversé une première fois Rome, il se rendit à Naples, où sa mission l'appelait à s'entendre avec le vice-roi, le comte d'Oñate, le même qui venait de noyer dans le sang la révolte de Masaniello. Velazquez renouvela connaissance avec Ribera, puis il partit pour Rome, où son séjour se prolongea plus d'un an.

Le pape régnant, Innocent X, Giovanni Battista Pamphili, plus bibliophile qu'artiste, n'en fit pas moins au peintre de Philippe IV le plus gracieux accueil. Il lui demanda de peindre son portrait, et l'en remercia par le don d'une médaille à son effigie et d'une riche chaîne d'or. On sait ce qu'est ce portrait d'Innocent X, conservé au palais Doria : une merveille de vie et de virtuosité d'exécution. Parlant des tableaux de la galerie Doria, M. Taine écrit : « Le chef-d'œuvre, entre tous les portraits, est celui du pape Innocent X par Velazquez. Sur un fauteuil rouge, au-dessus d'un manteau rouge, dans une tenture rouge, sous une calotte rouge, une figure rouge, la figure d'un pauvre niais, d'un cuistre usé ; faites avec cela un tableau qu'on n'oublie plus ! »

Palomino nous apprend que Velazquez fit une copie de ce portrait et qu'il la rapporta en Espagne. Elle n'y est plus ; mais il serait peut-être possible de la retrouver dans l'une des deux répliques mentionnées par W. Bürger dans son catalogue des œuvres du maître, et qui appartiennent à lord Lansdowne et au duc de Wellington. Le Musée de l'Ermitage possède une étude d'après nature de la figure d'Innocent X.

Avant d'entreprendre le portrait du pontife, Velazquez, au dire de Palomino, s'y serait préparé en peignant à mi-corps le portrait de son élève Pareja ; cet ouvrage, qui eut les honneurs de l'exposition publique au Panthéon, valut à l'artiste espagnol son admission d'emblée comme membre de l'académie de Saint-Luc. Le Musée du Capitole conserve un portrait d'homme, *inconnu*, représenté précisément à mi-corps, et dont l'attribution à Velazquez ne paraît pas soulever de doute. Il se pourrait que ce fût là ce portrait de Pareja, improvisé par l'artiste en une séance pour se faire la main.

Le même biographe nous donne une longue liste des divers autres portraits exécutés par Velazquez pendant son second séjour à Rome; on y voit figurer ceux du Cardinal-neveu, de donna Olympia Maldachini, cette belle-sœur du pape, qui gouvernait l'Église et vendait les emplois publics; de deux camériers, du majordome et du propre barbier de Sa Sainteté, d'un employé de la secrétairerie papale, de Gérôme Bibaldo, et enfin d'une dame dont Palomino vante le talent de peintre, Flaminia Triunfi. A cette nomenclature Palomino ajoute cette remarque, intéressante à recueillir, que Velazquez exécuta la plupart de ces portraits à l'aide de ces longues brosses — *pinceles de astas largas* — dont il fit presque constamment usage à partir de ce moment et pendant toute la dernière période de sa vie.

La mission que Velazquez avait à remplir, et qui consistait surtout à acquérir des peintures, à faire mouler des statues et particulièrement les plus célèbres morceaux antiques, le mettait en rapport avec tout ce que Rome renfermait alors de sculpteurs et de peintres renommés.

Il se lia avec Le Bernin, l'Algardi, Pietro da Cortona, Matteo Preti, surnommé Il Calabrese, et, ce qui nous intéresse davantage, avec Claude le Lorrain et notre grand Nicolas Poussin. Dans son *Arcadia pictorica,* Francisco Preciado assure que Velazquez commanda ou acheta à ces derniers peintres plusieurs ouvrages importants qui vinrent prendre place dans la collection de Philippe IV. Quelques-uns font encore aujourd'hui partie du Musée de Madrid.

M. W. Stirling a retrouvé, dans la *Carte de la navigation pittoresque* que Marco Boschini publia à Venise, en 1660, en dialecte vénitien, une curieuse trace du voyage de Velazquez en Italie. Après avoir mentionné son passage à Venise et l'avoir compté au nombre des éminents maîtres étrangers qui préféraient l'École vénitienne à toutes les autres, Boschini raconte que Velazquez se rendit ensuite à Rome et qu'il commanda des tableaux à plusieurs artistes vivants. Dans un entretien que Boschini imagine entre Velazquez et Salvator Rosa, celui-ci lui demande ce qu'il pense de Raphaël, et à cette question Velazquez répond :

. . . . . (A dirve el vero;
Piasendome esser libero, e sincero)
Stago per dir, che nol me piase niente.

..... « Si je dois parler librement et avec sincérité, comme je le désire, je dirai qu'il ne me plaît en rien. » Puis, pour bien faire comprendre toute sa pensée, Velazquez ajoute :

A Venetia se trova el bon, e'l belo;

Mi dago el primo liogo a quel penelo :
Tixian xe quel, che porta la bandiera.

« C'est à Venise que se trouvent le bon et le beau (en peinture) ; son pinceau est, pour moi, le premier du monde, et Titien est celui-là qui porte la bannière. » On ne saurait nier qu'il n'y ait, au fond de ces jugements que Boschini prête si gratuitement à Velazquez, une certaine part de vraisemblance.

L'absence de Velazquez s'était prolongée au delà d'une année, et l'artiste ne paraissait guère songer au retour. Philippe IV s'impatientant, un grand ami du peintre, D. Fernando Ruiz de Contreras, lui écrivit de revenir. Ce ne fut cependant qu'au mois de mai 1651 qu'il put se mettre en route, après avoir dirigé sur Naples les précieuses collections qu'il avait réunies. Velazquez avait, paraît-il, l'intention de faire son voyage par terre et même de visiter Paris; mais la guerre entre l'Espagne et la France durait encore, et il dut s'embarquer à Gênes. Au mois de juin 1651, il débarquait à Barcelone.

PAUL LEFORT.

(*La suite prochainement.*)

ÉTUDES ADMINISTRATIVES

(PREMIER ARTICLE.)

I

LE SALON



ANS l'ordre littéraire et dans l'ordre artistique, il est trois institutions séculaires que tous les pays civilisés nous ont toujours enviées jalousement et qu'ils ont bien souvent, mais en vain, tenté d'importer chez eux : l'Académie française, la Comédie-Française et le Salon. Ces trois institutions ont survécu à toutes nos révolutions sociales et politiques, sans rien perdre de leur importance, ni de leur mérite, ni de leur popularité ; contrairement au cours ordinaire des choses et des institutions dans notre pays, elles en ont même acquis proportionnellement en raison directe de leur durée. Dieu sait cependant combien elles ont été attaquées et calomniées, combien souvent on a entrepris de les détruire, en invoquant contre leur existence des raisons spécieuses de progrès et de liberté ! Et jamais l'Académie française ne compta dans son sein des représentants plus illustres et plus autorisés des lettres, jamais la maison de Molière ne fut plus florissante et plus aimée, et jamais on ne vit aux Salons une foule plus nombreuse et plus empressée de spectateurs de toutes les classes de la société française. N'est-ce point là le criterium le plus sérieux de l'utilité et de la vérité de ces institutions ?

L'Académie française, le Théâtre-Français ont éprouvé bien des vicissitudes dans leur longue existence, et leur histoire mentionne des

périodes critiques où l'institution a été menacée d'une ruine entière et même a dû subir des interruptions de fonctionnement qui auraient pu, en se prolongeant, anéantir les traditions qui constituent leur patrimoine glorieux. Le Salon n'a jamais été supprimé, ni même son existence compromise. Depuis 1673, date de son inauguration sous les auspices et la direction de l'Académie royale de peinture et de sculpture jusqu'en 1881, aucune intermittence sérieuse ne se produit dans son organisation. L'Académie qui l'a fondé ne l'entraîne point dans sa chute, et les événements de la Révolution, la Terreur elle-même, n'en arrêtent point la succession régulière. La Commune de 1871 seule l'a interrompu une année. Pour avoir pu résister ainsi à des causes de dissolution si graves, pour s'être perpétuée au milieu de difficultés si nombreuses, envers et contre les hommes et les révolutions, il était nécessaire que cette institution répondît à un besoin social réel et bien pressant, et justifiât son existence par des services sérieux rendus à la civilisation et au pays. C'est pour nous un gage de sa perennité et un encouragement à en défendre les intérêts, à poursuivre l'étude des moyens pratiques pour en améliorer le fonctionnement et le rendre conforme aux nécessités actuelles et aux conditions sociales de notre temps.

I

Le principe de l'institution du Salon est basé sur un sentiment bien naturel à l'âme humaine et aussi vieux que l'homme, l'orgueil ; et son application est justifiée par des raisons qui tiennent à la fois de l'ordre moral et de l'ordre économique. Nous ne croyons point qu'il soit nécessaire de développer ce principe. Les modes divers d'application seuls doivent être mis en cause, et c'est sur ce point que nous porterons exclusivement la discussion de quelques projets de réforme.

Les expositions artistiques ont existé de tout temps chez les peuples qui ont eu le culte de l'art et l'ont pratiqué. En cela comme en beaucoup d'autres choses, il n'y a véritablement rien de nouveau sous notre ciel, et nous ne saurions avoir la prétention d'innover. Les Grecs n'ont-ils point eu, comme nous, de véritables Salons périodiques, à Delphes, à l'Acropole d'Athènes, à Olympie, surtout dans cette dernière cité, où non seulement les athlètes venaient concourir, mais où la Grèce tout entière, les pays les plus lointains, l'Asie comme l'Afrique, la Sicile comme les Iles, se faisaient représenter par les chefs-d'œuvre de leurs artistes, où les sculpteurs d'Égine venaient lutter contre les sculpteurs de Sycione, les

peintres d'Athènes contre ceux de Sparte, Polyclète contre Phidias, l'atelier de Lysippe contre l'atelier de Praxitèle. Dans les temples, dans les avenues de l'enceinte sacrée, sur les rives de l'Alphée, dans le stade et dans l'hippodrome, sous les portiques des palais, étaient entassées les merveilles d'art, les statues de marbre, d'ivoire et de bronze, images des dieux, des héros, des généraux vainqueurs et des athlètes populaires, les bas-reliefs aux sujets mythologiques et guerriers, les trépieds d'airain, les vases d'or et d'argent ciselés. Lucien ne raconte-t-il point qu'Aétion apporta son tableau des *Noces d'Alexandre* à Olympie pour l'exposer? Les Athéniens laissaient exposer au théâtre les œuvres de leurs peintres et venaient les y juger, comme ils y jugeaient les concours de tragédie (*Beulé*). Par un article du code de Théodose (XII, L. IV) les professeurs de peinture devaient obtenir gratuitement, dans les édifices appartenant à l'État, un atelier et un local d'exposition. Dans l'antiquité, il y avait donc non seulement des expositions permanentes, des pinacothèques, mais aussi des expositions temporaires et d'une certaine périodicité, organisées par l'initiative privée, par les villes et même par l'État.

Si nous ne pouvons puiser dans ces renseignements sur des expositions dont l'organisation et l'économie nous sont inconnues des arguments pour la discussion, il convenait cependant de les signaler, pour montrer tout au moins que la question est fort ancienne et que le principe des expositions n'était point méconnu trente siècles avant nous. Nous passons le moyen âge et la Renaissance et nous en arrivons immédiatement à l'historique des Salons en France.

Dans les statuts et règlements de l'Académie royale de peinture et de sculpture établie par le roi, en date du 4 décembre 1663, l'article XXV est ainsi conçu : « Il sera fait tous les ans une assemblée générale dans l'académie au premier samedy de juillet, où chacun des officiers et académiciens seront obligez d'apporter quelque morceau de leur ouvrage, pour servir à décorer le lieu de l'académie quelques jours seulement, et après les remporter, si bon leur semble, auquel jour se fera le changement ou élection desditz officiers, si aucuns sont à élire, dont seront exclus ceux qui ne présenteront point de leurs ouvrages et seront conviez les protecteurs et directeurs d'y vouloir assister. » C'est là le premier acte de constitution du Salon français. Toutefois, par suite de difficultés diverses, dont la plus grave était l'absence d'un local, la première exposition eut lieu en 1673 et dut être organisée *en plein air*, dans la cour du Palais-Royal. L'Académie obtint, l'année suivante, les galeries du palais et, en 1699, Mansard fut autorisé par le roi à installer l'exposition de peinture dans la grande galerie du Louvre. On sait combien étaient goûtés

les Salons du XVIII^e^ siècle ; la Cour, la ville et le peuple y accouraient en foule et s'intéressaient avec un enthousiasme parfois bruyant aux productions des artistes populaires. Tout le monde connaît les spirituels et originaux *Salons* de Diderot, adressés sous forme de lettres à Grimm et colportés dans toutes les cours et dans toutes les sociétés d'Europe qui se piquaient de lettres et de bel esprit ; les « Lettres sur les peintures, sculptures qui sont exposées au Louvre, par M. Raphaël, peintre de l'académie de saint Luc, entrepreneur général des enseignes de la ville, faubourgs et banlieue de Paris, à M. Jérosme, son ami, râpeur de tabac et riboteur », ce pamphlet si plaisant auquel l'Académie répondit avec esprit par la plume de son secrétaire perpétuel Cochin, dans la « Réponse de M. Jérosme, râpeur de tabac, à M. Raphaël. » Jusqu'en 1791, les Salons se succédèrent régulièrement et avec succès. Les conditions d'organisation étaient fort simples : les membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture seuls, officiers et directeurs, y prenaient part. Il n'y avait donc point lieu à jurys ni à règlements particuliers, et nous ne pouvons trouver là aucun élément d'études. Mais à partir de 1791, sous l'influence des idées nouvelles qui s'affirment de toutes parts d'une manière éclatante, il se produit au sujet de l'institution du Salon un mouvement de réforme et d'indépendance fort caractéristique. Depuis quelques années, les artistes ne faisant point partie de l'Académie et par conséquent exclus des expositions annuelles, avaient entamé contre l'illustre association une campagne violente et vigoureuse. En 1791, ne pouvant exposer leurs œuvres dans la grande galerie du Louvre en compagnie des académiciens, ils avaient organisé une exposition libre dans la salle Lebrun. Ils adressèrent en même temps à l'Assemblée nationale une pétition pour demander la liberté de l'exposition officielle. Le 21 août 1791, Barrère fit, sur la question, au nom des comités de constitution et des domaines, un rapport dont nous devons, à cause de son importance et en raison de son caractère de document officiel, reproduire le texte, dans ses principales parties ; c'est là, pour ainsi dire, la charte d'émancipation des artistes français :

Au milieu de la destruction de tous les privilèges et de toutes les distinctions, une corporation célèbre et qui a rendu des services publics, connue sous le nom d'Académie royale de peinture et de sculpture, prétend jouir encore du droit exclusif d'exposer publiquement les ouvrages de ses membres dans une des salles de ce palais, que votre décret du 26 mai dernier a consacré aux établissements de l'instruction publique et à la réunion des monuments des sciences et des arts. Ce n'était pas assez que jusqu'à ce jour l'Académie, arbitre unique de tous les talents et dispensatrice des réputations, eût exercé une autorité arbitraire sur des arts qui ne vivent que d'opinion et qui ne prospèrent que par la liberté. Placée à la source de toutes les

faveurs et de tous les moyens d'encouragement, cette corporation en a fait le patrimoine particulier de ses membres, à un tel point que cette classe privilégiée d'artistes s'était fait la loi de ne souffrir, dans la salle d'exposition du Louvre, qui devait naturellement s'ouvrir à tous les talents, aucun autre concurrent que ceux auxquels l'initiative académique conférait la palme du talent ou du génie.

Il y a quelques années, les artistes non privilégiés se réfugiaient au Colysée; une lettre de cachet leur en interdit l'usage. Ils ne furent pas plus heureux dans les autres emplacements; toujours le directeur général des bâtiments et les privilégiés pourvurent à ce que ces salons fussent fermés. C'est ainsi qu'on a vu s'élever dans le temple des arts, une sorte de noblesse et une classe de privilégiés, tandis que les artistes non titrés, semblables à des roturiers obscurs, furent réduits à faire une exposition banale de seize heures par an, dans une place publique ouverte à toutes les intempéries de l'air. Cet état d'avilissement a duré jusqu'au moment où les premiers mouvements de la Révolution leur ont permis d'exposer dans une salle de vente qui leur a été louée rue de Cléry. Il était difficile que des hommes qui consacrent leurs talents à tracer les grands événements de l'histoire fussent insensibles à la voix puissante de la liberté. Ils ont lu, dans la Constitution française, qu'il n'y a plus, « pour aucune partie de la nation ni pour aucun individu, aucun privilège ni exception aux droits communs des Français; qu'il n'y a plus ni jurandes, ni corporations de professions, arts et métiers. »

Ils ont lu votre décret du 26 mai, qui consacre une partie du Louvre aux établissements de l'instruction publique et aux monuments des arts, et ils ont espéré des succès auprès de l'Assemblée nationale. Aux trois pétitions qui vous ont été adressées, l'une par les artistes non titrés, non privilégiés, ils sollicitent de vous la confirmation de vos principes, l'admission égale de tous les artistes au concours pour l'exposition des tableaux et autres ouvrages, dans les salons du Louvre. La seconde pétition est celle de plusieurs autres membres de l'Académie de peinture, qui, indignés de ce que les prétentions des privilégiés cherchent encore à survivre à vos décrets constitutionnels, demandent que l'arène soit ouverte à tous les artistes indistinctement. La troisième fait honneur à un autre membre de l'Académie, à ce peintre célèbre qui s'occupe dans ce moment à transmettre à la postérité l'immortelle séance du Jeu de paume. Le vrai talent ne craint pas la concurrence. Il vous dénonce lui-même l'abus dont ce qu'on appelle orgueilleusement le peuple des arts se plaint. « Les artistes non privilégiés, dit-il, réclament, vous dit-on, la conséquence et l'application des principes constitutionnels, conséquence qui doit les faire jouir des avantages d'une exposition commune. Cependant l'Académie de peinture s'occupe encore des moyens d'éluder les conséquences de vos lois, et, malgré la pénurie des ouvrages faits par ses membres dans le cours de ces deux dernières années, malgré le vide inévitable qui en résultera dans le Salon, elle a résolu d'accaparer toutes les places, en reproduisant de nouveau des ouvrages vus dans les précédentes expositions, pour se ménager une espèce d'impossibilité de partager l'emplacement avec les artistes non privilégiés. J'ai déjà annoncé publiquement la répugnance que j'avais à m'associer à ces vues particulières, et je forme des vœux pour que tous les artistes soient également admis dans l'exposition qui doit avoir lieu cette année. »

Tout réclame donc l'association des artistes aux bienfaits de la liberté et de l'égalité des droits. Les trois pétitions ont été renvoyées à vos comités de constitution et des domaines.

En conséquence, Barrère proposa le décret suivant :

L'Assemblée nationale, après avoir entendu le rapport des Comités de constitution et des domaines; considérant que, par la Constitution décrétée, il n'y a plus pour aucune partie de la nation, ni pour aucun individu, aucun privilège ni exception aux droits communs de tous les Français; qu'il n'y a plus ni jurandes, ni corporations des professions, arts et métiers; se conformant au décret du 26 du mois dernier, qui consacre le Louvre à la réunion des monuments des sciences et arts;

Décrète provisoirement et en attendant qu'il soit statué sur les divers établissements de l'instruction et de l'éducation nationales, ce qui suit :

Art. 1er. Tous les artistes, Français ou étrangers, membres ou non de l'Académie de peinture et de sculpture, seront également admis à exposer leurs ouvrages dans la partie du Louvre destinée à cet objet.

Art. 2. L'exposition ne commencera cette année que le 8 septembre.

Art. 3. Le Directoire du département de Paris fera diriger, surveiller, sous les ordres du ministre de l'intérieur, ladite exposition, quant à l'ordre, au respect dû aux mœurs et quant à l'emplacement qui pourrait être nécessaire.

Après une motion chaleureuse d'Alexandre de Beauharnais en faveur du rapport, l'assemblée adopta le décret proposé par le rapporteur, et le Directoire prit immédiatement un arrêté conforme, chargeant Talleyrand-Périgord, membre du Directoire, de la direction et de la surveillance générale de l'exposition et lui adjoignant comme commissaires Pajou, Legrand, Bervic, David, Vincent et Quatremère de Quincy.

L'exposition fut ouverte le 12 septembre et se composa de 794 œuvres d'art présentées par 258 artistes, dont 190 environ n'étaient pas de l'Académie[1].

Ce décret de l'Assemblée nationale constituait une véritable révolution dans l'organisation des Salons, révolution pacifique et féconde. En 1793, le Salon comprenait 929 exposants; en 1795, 687, et en 1796, 871! Dans son volumineux et si remarquable rapport sur les travaux du groupe des arts appliqués à l'industrie de l'Exposition de 1855, M. le comte de Laborde a dressé un tableau des plus intéressants des expositions des beaux-arts depuis 1793 jusqu'en 1850, avec le chiffre des exposants.

On y remarque une progression générale à peu près constante à cet égard; toutefois, quelques Salons se distinguent par un chiffre très élevé : ainsi, le Salon de 1831 ne compta pas moins de 3182 exposants; celui de 1833, 3318. En 1848, 5180 artistes figurent au livret; mais on sait que cette année on fit l'expérience de la liberté complète de l'expo-

1. *Le Peintre Louis David,* par son petit-fils. Paris, Havard, 1880.

sition, expérience qui ne réussit guère mieux que celle tentée en 1880; l'année suivante, on en était revenu au chiffre de 2,586. De cette date jusqu'en 1878, les Salons ont présenté des chiffres d'exposants qui ont toujours progressé peu à peu, en raison du nombre toujours croissant des artistes. Les quelques variations en sens divers qui se sont produites ont eu pour cause le plus ou moins de sévérité des jurys d'admission. Dans cette longue période d'existence, le Salon a eu à subir, au point de vue du local, moins de vicissitudes que dans ses débuts; à partir de 1793, il est resté cinquante et un ans au Louvre, a émigré en 1849 aux Tuileries, en 1850 au Palais-Royal, en 1853 est revenu au Louvre; et enfin, depuis 1856, il a reçu annuellement jusqu'à nos jours une large hospitalité au Palais de l'Industrie, bâti pour l'Exposition universelle de 1855.

Telle est, sommairement esquissée, la chronologie du Salon. Ainsi que nous le faisions remarquer, il a traversé sans intermittence toutes nos révolutions, et l'on a vu s'accroître chaque année son importance et sa popularité.

II

L'organisation des expositions artistiques est une des questions d'administration les plus ardues et les moins faciles à résoudre par une solution pratique et définitive. Depuis la fondation des Salons jusqu'à ce jour, il n'est certainement pas une année où cette question n'ait donné lieu à des discussions passionnées et violentes, à des tentatives et des expériences de réforme ou d'innovations. On a appliqué à peu près tous les systèmes d'organisation possibles, les plus libéraux et les plus autoritaires, les plus simples et les plus compliqués; on a même été jusqu'à déclarer, en désespoir de cause, l'exposition ouverte à tout le monde; et comme un rocher de Sisyphe, la question est toujours là à soulever de nouveau, à discuter et à résoudre. Les conditions sociales nouvelles, le développement considérable qu'a pris, depuis un certain temps, la profession des artistes, ont apporté dans le débat des éléments nouveaux qui ne l'ont point simplifié, et, pour nous servir d'une expression un peu vulgaire peut-être, mais très imagée et caractéristique, cette question est devenue une vraie bouteille à l'encre. On en a fait tant couler, il est vrai, à ce propos! C'est le principe et la constitution des jurys qui, de tout temps, ont provoqué le plus de polémiques et qui présentent, en effet, les difficultés les plus sérieuses et les plus solides. Nous nous trouvons là, en effet, en présence de deux principes et de deux solutions

contradictoires, qui ont les unes et les autres les apparences de la vérité, en raison du point de vue où se placent les contradicteurs. Ceux-ci contestent, et ceux-là attribuent exclusivement à l'État le droit et la mission d'organiser les expositions artistiques, et ils se divisent également sur le point de savoir si, dans cette circonstance, l'État doit représenter la collectivité générale des artistes ou la collectivité des citoyens. Remontons, pour élucider un peu la question, à la fondation véritable du Salon, qui date exactement de l'adoption par l'Assemblée nationale du rapport de Barrère, que nous avons reproduit plus haut, et voyons quel fut le rôle de l'État dans cette organisation première. L'État intervient en faveur des artistes contre l'académie privilégiée, leur concède un local public pour leur exposition, et nomme *proprio motu* une commission spéciale, chargée de l'organisation matérielle et de la surveillance du Salon au point de vue des mœurs et de la police. Il invite les artistes à exposer, accepte ou refuse leurs œuvres. Sa mission est bien définie et ses droits sont exactement établis ; la situation très nette ne saurait donner lieu ni à des ambiguïtés ni à des interprétations contradictoires : l'État fait exclusivement œuvre d'administrateur public et de protecteur-né de l'art, comme il l'est de l'industrie, de l'agriculture et du commerce, en lui fournissant des moyens de publicité. Le lendemain, en date du 17 septembre 1791, un décret intervient et affecte une somme de 70,000 livres à des travaux d'encouragement et à des récompenses pour les artistes. L'État invite « tous les artistes qui ont exposé leurs ouvrages au Salon du Louvre et qui se sont fait inscrire pour l'exposition, tant académiciens qu'agréés, que non académiciens, à se réunir, dans la huitaine, dans le lieu qui leur sera indiqué par la municipalité, pour nommer ensemble et parmi les exposants, au scrutin de liste et à la pluralité relative, quarante commissaires, dont vingt seront pris parmi les académiciens et vingt parmi les non académiciens. A ces commissaires se réuniront deux membres de l'académie des Sciences et deux de celle des Inscriptions, aux termes de l'article 3 de la loi du 17 septembre, à l'effet de procéder ensemble à la répartition des travaux d'encouragement. » L'État fait de nouveau œuvre d'administrateur par la promulgation du décret ; mais à cela se borne son intervention dans l'affaire. Estimant que la question d'administration est absolument distincte de cette question de critique ; que les exposants eux-mêmes, à qui le pays fait hommage de cette somme comme encouragement, sont plus aptes que l'État pour apprécier les mérites de leurs collègues et distribuer avec équité les récompenses, il se retire. Voilà la vraie doctrine administrative ! C'est dans ces principes de saine administration et de

justice que cette question des jurys doit être étudiée et résolue ; hors de là, on s'expose inévitablement à l'arbitraire et au gâchis ; nous en avons eu malheureusement trop de preuves. Les jurys mixtes, composés mi-partie à l'élection et au choix de l'administration, les jurys qui s'occupent à la fois de l'admission et des récompenses, constituent des solutions illogiques et fausses qui engendrent les conflits et les difficultés de tous genres.

Aussitôt que l'on s'occupe de cette question des jurys d'admission, l'on cite invariablement les anecdotes légendaires de jurys consignant à la porte du Salon Delacroix, Flandrin, Corot, Daubigny, Diaz, Dupré, Courbet, etc. Ces fantaisies ne nous ont jamais surpris ; elles étaient inévitables. Comment admettre un instant qu'il en ait pu être autrement avec un jury composé exclusivement de membres de l'Institut, qui n'avaient point seulement la mission de contrôler au passage, au point de vue de la moralité et du bon sens, les œuvres envoyées, mais qui faisaient office de critiques et d'experts jurés ? Ennemis intimes de ces adversaires auxquels ils déniaient non seulement tout génie et tout talent, mais le simple titre de peintre ; qu'ils considéraient, le plus souvent de très bonne foi, comme des imbéciles et des fous, leur intérêt aussi bien que leur devoir professionnel les mettaient dans l'obligation impérieuse de leur refuser l'entrée de ce temple dont on les avait faits les cerbères impitoyables et rageurs. Un jury administratif composé d'honnêtes et intelligents personnages, indépendants, n'appartenant à aucune académie, à aucune coterie artistique, n'aurait jamais commis pareille monstruosité. Aujourd'hui, avec un jury d'artistes et de professeurs peut-il en être autrement qu'au temps où le jury se recrutait dans l'Académie ? Il est difficile qu'un professeur ne juge pas de son intérêt et de son devoir de galant homme d'ouvrir la porte du Palais de l'Industrie à tous ses élèves, dont les noms inscrits au livret lui composeront comme autrefois aux chevaliers romains une longue et brillante suite de clients ? Nous faisons vraiment trop volontiers abstraction de l'influence des petites passions humaines, dans la discussion et la solution d'une question où l'amour-propre et l'intérêt jouent un si grand rôle.

Nous résumant sur ce point, nous croyons donc qu'il est du devoir et du droit de l'État de conserver dans ses attributions la nomination du jury d'admission, qui est une mesure d'ordre moins artistique qu'administrative, et de déléguer aux exposants la nomination du jury des récompenses où l'incompétence de l'État est évidente. La mission exclusive du jury d'admission est de déterminer, non de choisir, en se basant sur

les conditions matérielles de l'exposition, les éléments qui doivent la composer. Si, l'élimination des œuvres présentant des vices redhibitoires indiscutables terminée, le chiffre des œuvres envoyées est supérieur à celui que l'on peut exposer, la seule solution à adopter, au point de vue de l'équité et de la logique, doit être celle du tirage au sort. Mais c'est là une nécessité que des organisateurs intelligents pourront toujours éviter et sauront d'ailleurs prévenir, en donnant au local de l'exposition les dimensions exigées par le chiffre des exposants, et en l'organisant de manière à donner de la place à tous.

III

Le développement considérable de la profession d'artiste, l'importance de sa production, qui va toujours en progressant, ont modifié sensiblement le caractère de l'institution du Salon. Le flot des tableaux monte de jour en jour, envahit de plus en plus le Palais de l'Industrie : l'exposition annuelle tend à devenir un grand marché artistique où le monde entier viendra s'approvisionner d'œuvres de peinture et de sculpture. Le Salon tient déjà aujourd'hui une place dans la statistique commerciale et économique de notre pays. Déplorer cette situation nouvelle, faire à ce propos des protestations et des jérémiades ambitieuses, serait perdre inutilement son temps. Il est bien plus sérieux et logique de rechercher les moyens pratiques d'en tirer le meilleur parti, d'en atténuer les inconvénients et d'en augmenter les avantages. Tenter de revenir aujourd'hui à l'organisation d'un Salon réduit à quelques centaines d'œuvres triées sur le volet, de n'accepter comme exposants que des artistes d'un talent consacré, serait imprudent et impolitique ; l'expérience n'aurait aucune chance d'aboutir; elle lèserait gravement la majorité des artistes dans leurs intérêts les plus graves, dans leur réputation naissante, et les ameuterait contre l'État. Le droit d'exposer est réclamé impérieusement par les peintres et les sculpteurs, et leur est acquis par tradition. Comment pouvoir alors concilier prudemment les intérêts des artistes et les conditions matérielles d'une bonne exposition qui ne soit ni un pandœmonium ni un vaste bric-à-brac, ramener le Salon à son vrai principe et faire vivre l'art? L'administration semble, cette année, y avoir renoncé entièrement. Elle a jeté, par dépit de ses insuccès récents, le manche après la cognée. Tout le monde connaît les incidents qui, dans les séances du conseil supérieur des beaux-arts, ont provoqué de la part de l'administration sa résolution imprévue d'aban-

donner désormais aux artistes la direction du Salon. Ceux-ci ont élu une commission de quatre-vingt-dix membres pour rédiger le nouveau règlement et s'entendre sur les moyens et sur le système d'organisation. Ce n'est point là une solution sérieuse de la question, et sans être le moins du monde prophète, l'on peut hardiment prévoir qu'après de longues discussions oiseuses et infructueuses, l'on en reviendra prochainement au système de la régie par l'État. Mais en cette circonstance l'administration des Beaux-Arts a failli à tous ses devoirs; elle devait défendre énergiquement le principe du Salon officiel et ne point exposer ainsi cette institution si glorieuse pour l'art français et pour notre pays, à des innovations dangereuses pouvant la compromettre et la ruiner.

M. Edmond Turquet avait le devoir impérieux, ou de maintenir les droits de l'État, ou de donner sa démission de sous-secrétaire d'État aux beaux-arts; il n'a fait ni ceci ni cela. On a souvent agité la question de savoir si l'État avait le droit d'organiser un Salon et si son ingérence dans ces questions n'était pas plus fatale qu'utile aux intérêts de l'art et des artistes. Sur le premier point, la discussion ne saurait être vraiment sérieuse, et, sur le second, la négative nous paraît incontestable, si l'État se renferme strictement dans les limites de son rôle d'administrateur, tel que nous l'avons indiqué d'après le texte du décret de septembre 1791, et se préoccupe d'apporter, dans l'organisation matérielle de l'exposition, toutes les améliorations, tout le confortable et même le luxe que comportent et nécessitent l'importance et la popularité du Salon, le respect et les déférences dus au public et aux artistes.

IV

L'organisation matérielle du Salon, telle qu'on l'a entendue jusqu'ici, et particulièrement dans ces dernières années, a été un défi porté à la réputation de bon goût, d'élégance et de bon sens faite aux Parisiens. C'était vraiment par une antithèse fort piquante qu'on osait donner à ce vaste hangar le nom de Salon. Aucune tenture; des lambeaux de toile et d'étoffe poudreuse d'une couleur indécise, suspendus au-dessus des portes en guise de portières et cloués misérablement comme frise au plafond; çà et là quelques banquettes défoncées, au cuir crasseux, pouvant à peine offrir une dure hospitalité à cent personnes; un parquet gris de poussière, de boue et d'ordures, reflétant outrageusement la lumière sur les tableaux; ni tapis, ni fleurs, ni verdure; pas une oasis dans ce long et aride Sahara, d'où l'on sortait exténué, rompu, aveuglé

et desséché. Et cependant le budget du matériel du Salon se chiffrait par une somme qui dépasse cent mille francs, et l'année dernière il a été dépensé 35,000 francs de plus que les années précédentes! Le Salon devrait être organisé comme le furent, en 1878, les expositions artistiques de l'Allemagne et de l'Angleterre, dont tous les visiteurs se rappellent l'installation luxueuse, d'un goût si délicat et d'un confortable si parfait. Point ne serait besoin pour cela de faire des dépenses extraordinaires et de grever lourdement le budget du Salon, au détriment des acquisitions. A l'exposition de Vienne de 1873, le commissaire général, M. Du Sommerard, eut l'heureuse et originale idée de faire appel aux industriels français, pour décorer et orner de tentures, de tapisseries, de meubles et de bronzes l'exposition des beaux-arts, le pavillon de la commission française au Prater, et l'hôtel du commissariat général sur le Park-Ring. Les exposants répondirent avec empressement, et tout fut décoré, meublé, installé par eux avec ce goût merveilleux et cette richesse qui forment le privilège de notre industrie. Si les organisateurs de notre exposition artistique s'adressaient aux industriels parisiens pour la faire décorer, nous sommes convaincus que ceux-ci répondraient fort gracieusement à leur demande. Tout le monde, les artistes, les industriels et le public, trouverait bénéfice à cette combinaison très simple et qui a pour son adoption le bénéfice d'une expérience couronnée du plus grand succès.

Les trente-deux salles des galeries du Palais de l'Industrie ainsi installées, ne paraîtraient ni trop nombreuses ni monotones; la promenade dans le Salon deviendrait, d'une corvée, un plaisir agréable, et l'on ne se plaindrait point violemment que le jury ait reçu trop de tableaux, exigeant l'ouverture de salles nouvelles. Les galeries des beaux-arts, à l'Exposition universelle de 1878, n'avaient-elles point un développement bien plus considérable que celui des galeries du Palais de l'Industrie, et le chiffre général des tableaux n'était-il point le double et même le triple de celui des tableaux du Salon ? Or a-t-on jamais entendu formuler la moindre plainte à ce sujet? La raison en est que l'exposition artistique du Champ de Mars était installée, dans quelques-unes de ses parties, d'une manière agréable, et que l'on n'y rencontrait point tous les inconvénients multiples qu'a présentés jusqu'ici l'installation du Salon. Le classement des tableaux est une des parties de l'installation matérielle du Salon qui présente le plus de difficultés et soulève le plus de compétitions et de protestations. Le système généralement employé jusqu'ici, le classement par ordre alphabétique, est incontestablement le plus simple et le plus logique, au point de vue de l'égalité démocra-

tique dont on a introduit le principe au Salon. L'année dernière, on se le rappelle, l'administration des beaux-arts a voulu tenter une innovation ; elle avait décrété le système désormais légendaire des « groupes sympathiques », qu'elle a dû, dans l'application, modifier presque radicalement et convertir en divisions par catégories de membres de l'académie, de médaillés et d'exempts. L'expérience n'a été rien moins que satisfaisante et décisive. Le désordre le plus complet, un désarroi absolu en sont résultés, et l'opinion publique aussi bien que celle des exposants a fait prompte et bonne justice de cette étrange innovation. Ce qui complique les difficultés du classement et les rend presque inextricables, c'est la question de la cimaise, qui est aux exposants du Salon ce qu'était à Versailles et aux Tuileries le tabouret de la reine. Tous les artistes la réclament impérieusement. Pourquoi ne point supprimer simplement la cimaise, en adoptant le système excellent des Anglais et des Hollandais, qui consiste à placer les tableaux jusqu'au ras du sol? Il ne serait point nécessaire ainsi de jucher cruellement des tableaux à des hauteurs où ils restent invisibles à l'œil nu du spectateur. Ces réformes de détail peuvent paraître à d'aucuns oiseuses et indignes d'être discutées. C'est là une erreur. La situation actuelle a été provoquée moins par des questions de principe que par les vices de l'organisation matérielle du Salon, par l'impéritie flagrante, par l'incurie de l'administration en ces matières. On a fait cette année la révolution du Salon au nom de la liberté, comme on a fait la révolution de 1830 au nom de la Charte : ni l'une ni l'autre n'avait rien à voir ici et là. Si le Salon prochain n'est point installé dans des conditions différentes, si nous retrouvons dans les galeries les banquettes éventrées, les portières poudreuses, le parquet sale et des tableaux au sommet des parois, bien que le jury ait été nommé exclusivement par les exposants, que ceux-ci aient tout organisé et dirigé, vous entendrez les mêmes protestations, les mêmes accusations, les mêmes critiques violentes, et pis encore, sans doute; et ceux qui protesteront, crieront et tempêteront, auront cent et mille fois raison.... comme Georges Dandin !

Si nous soutenons aussi énergiquement la question du maintien du Salon, ce n'est point que nous soyons systématiquement opposé à l'organisation des expositions par les artistes eux-mêmes; loin de là, nous partageons complètement sur ce point les idées qui ont été exposées souvent dans la *Gazette*, et particulièrement dans la *Chronique*, par notre regretté collaborateur Duranty. Les artistes ont incontestablement le droit, et nous ajouterons le devoir, de faire eux-mêmes leurs affaires commerciales et industrielles; mais nous estimons que l'administration

des beaux-arts ne devait point se désintéresser ainsi du Salon, c'est-à-dire de l'exposition annuelle nationale. Les raisons de cette décision, qu'elle a exposées dans la déclaration lue aux membres de la Commission lors de sa première réunion, sont spécieuses et dissimulent mal, sous des protestations de concessions libérales et de tentatives de décentralisation, le dépit et le regret d'une abdication irréfléchie et peu honorable. La création d'expositions triennales ou biennales agitée dans le Conseil supérieur des beaux-arts et qui aurait pu, dans une certaine mesure, atténuer les conséquences de cette suppression du Salon annuel, semble même également abandonnée. La décision de l'administration crée une situation toute nouvelle. Cette institution séculaire du Salon, à laquelle le patronage de l'État et le respect des traditions, dont il était le représentant et le gardien, donnaient un caractère national, devient une simple entreprise publique dont la stabilité sera soumise à toutes les surprises d'un scrutin, aux décisions imprévues d'une majorité irresponsable.

Le Salon devait être et était encore un peu, par certains côtés, par cette haute protection de l'État, un vrai Salon, c'est-à-dire un musée temporaire de l'art français contemporain. Chaque année, les artistes venaient là montrer solennellement leurs œuvres à leurs concitoyens, et prouver ainsi qu'ils justifiaient, en maintenant la gloire artistique de la France, la sollicitude si généreuse et l'orgueil si grand qu'elle a pour eux. Demain, le Salon n'aura plus d'autre caractère et d'autre but que celui d'un marché artistique : le Salon n'existera plus.

MARIUS VACHON.

(La suite prochainement.)

LES

DEUX DERNIÈRES ACQUISITIONS

DU MUSÉE DU LOUVRE

Il y a quelques mois, le Louvre s'est enrichi de deux œuvres qui méritent une attention particulière : d'une *Crucifixion* de Fra Angelico et d'un beau portrait par Domenico Ghirlandajo.

Félicitons tout d'abord l'administration des beaux-arts et celle des musées nationaux de cette double acquisition, qui fait honneur à la sollicitude vigilante et au goût éclairé de l'une et de l'autre. Préoccupé des nombreux achats faits en Italie par les galeries étrangères et justement jaloux de maintenir la supériorité du Louvre, M. de Ronchaud appela, à la fin de 1879, l'attention de M. le sous-secrétaire d'État aux beaux-arts sur l'opportunité de l'ouverture de relations entre la direction du Louvre et les principaux marchands de tableaux d'Italie. M. de Tauzia, conservateur des peintures du musée, fut chargé de nouer ces relations et de signaler, parmi les morceaux qui seraient à céder, ceux qui lui paraîtraient dignes de nos collections. Après un pèlerinage de deux mois à travers l'Italie, M. de Tauzia, revenu à Paris, adressa au ministère un rapport concluant à l'acquisition de la fresque de Fra Angelico et du portrait de Ghirlandajo, qu'il avait remarqués chez M. Bardini, le marchand bien connu de Florence. Sur l'examen des photographies rapportées par M. de Tauzia, l'achat fut décidé. Il fallait, pour mener la chose à bonne fin, à la fois de la hâte et quelque mystère; on savait, en effet, que les deux œuvres étaient

convoitées par des amateurs rivaux, et que du côté de Berlin on ne les perdait pas de vue. L'approche de la vente San-Donato à Florence fournissait à M. de Tauzia une occasion toute naturelle de retourner au delà des Alpes. Il sut assurer au Louvre les deux morceaux, quarante-huit heures avant l'arrivée des conservateurs du musée de Berlin, envoyés pour les acheter, et non sans avoir à braver des colères que provoqua en Italie la nouvelle de son heureuse acquisition. Journaux et public s'émurent de cette double perte ; il s'éleva presque un orage, à ce propos, au sein du conseil municipal de Padoue ; mais le marché était en règle, et Fra Angelico et Ghirlandajo partirent pour Paris ; l'ambassadeur de France à Rome avait dû intervenir pour lever les dernières difficultés.

La fresque de Fra Angelico est d'une authenticité que lui envierait plus d'une fresque chèrement achetée ; elle a pour ainsi dire ses papiers en règle, et il est parlé d'elle dans tous les auteurs qui font foi. M. Milanesi, dans son édition de Vasari en cours de publication [1] ; MM. Crowe et Cavalcaselle, dans leur *Histoire de la peinture italienne* [2] ; M. Burckhardt, dans son *Cicerone* ; enfin le P. Vincenzo Marchese, dans son livre : *Dei più insigni Pittori, Scultori e Architetti Domenicani* [3], signalent l'œuvre importante du peintre de Fiesole.

Le Christ en croix se détache sur un fond de ciel ; à ses pieds, à droite, la Vierge vue de face, debout, d'une haute stature, enveloppée de draperies tombantes, les mains croisées et pendantes en un geste tout féminin de résignation douloureuse, la tête languissamment inclinée, exprime surtout par le morne regard des yeux une poignante affliction. Près d'elle, saint Dominique, à genoux, étend les mains le long du pied de la croix ; sa tête vue de profil, aux lignes pures et arrêtées comme celles d'une médaille frappée, s'élève en adoration vers le Sauveur. A gauche, saint Jean, aux longs cheveux, debout, couvert d'un grand manteau, les mains fébrilement enlacées, tient son visage immobile, les yeux abîmés dans une douleur violemment contenue. La composition se fond dans une harmonie générale de sentiments tempérés ; Fra Giovanni, le peintre angélique, ignore les transports passionnés, les contorsions naturalistes ; il a les angoisses discrètes, les tortures intimement refoulées, les gémissements silencieux. Son esthétique ne permet pas que les lignes du visage se tordent, que les figures grimacent, que la peine morale se traduise par une trop profonde altération des traits. Comme la Niobé antique, la Vierge souffre sans cris et sans mou-

1. T. II, p. 511.
2. T. I, p. 583.
3. T. I, p. 335.

vements; ses draperies même, tombant avec une noble tristesse, s'associent à cette expression sobre et étouffée du deuil maternel.

La fresque de Fra Angelico ornait d'abord le réfectoire du couvent des Dominicains à Fiesole, où le pieux peintre passa vingt années de sa vie (1418-1438). A la fin du siècle dernier, lors de la suppression d'un grand nombre de maisons religieuses, le couvent des Dominicains devint la propriété d'une illustre famille de Florence; le réfectoire fut transformé en une serre à orangers. Tout récemment, M. Bardini acquit la précieuse fresque, l'enleva avec toutes les précautions voulues et sut avoir le rare courage de n'y faire pratiquer aucune retouche [1].

Quel est, après quatre siècles et demi d'existence et à la suite de ces aventures, l'état de la peinture? Burckhardt la juge très bien conservée; Crowe et Cavalcaselle sont d'un avis tout opposé, ainsi que Milanesi. L'explication de ces deux opinions, quelque contradictoires qu'elles soient, nous est fournie par le P. Marchese. Le savant auteur, parlant longuement de la fresque, cite une chronique manuscrite en latin, de la bibliothèque de Saint-Marc, à Florence, où il est dit qu'en 1566 un jeune peintre florentin, Francesco Mariani, fut chargé de restaurer le ciel déjà fort endommagé. En effet, les fonds de toutes les fresques du peintre de Fiesole ont toujours subi de fortes altérations : les dessous, peints légèrement à l'eau d'un ton de terre de Sienne brûlée, étaient recouverts par le maître d'une couche de bleu *lamagna* appliquée à la colle. Ces deux substances, se nuisant l'une à l'autre, se décomposent assez vite par des causes toutes chimiques. Telle est la grande *Crucifixion* de la salle capitulaire de Saint-Marc, à Florence, ainsi que les autres fresques du même couvent : le ton bleu a complètement disparu, laissant à découvert la couche d'un roux ocre qui formait le dessous. Mais les figures peintes à *buon fresco*, bravant les atteintes du temps, conservent leur primitive fraîcheur. Les fonds de la fresque du Louvre ont, pour les mêmes causes, subi les mêmes altérations; dès 1566, il a fallu les restaurer. On remarque aussi quelques repeints dans le bas de la draperie de saint Jean, détériorée sans doute par l'humidité de l'orangerie. Mais que de compensations! Quelle grandeur de caractère dans les figures! Quel sentiment délicat et beau à la fois dans celle du Christ, supérieure peut-être même au Crucifié de la grande fresque de Saint-Marc, à Florence, au pied duquel on voit aussi saint Dominique agenouillé! Peut-on

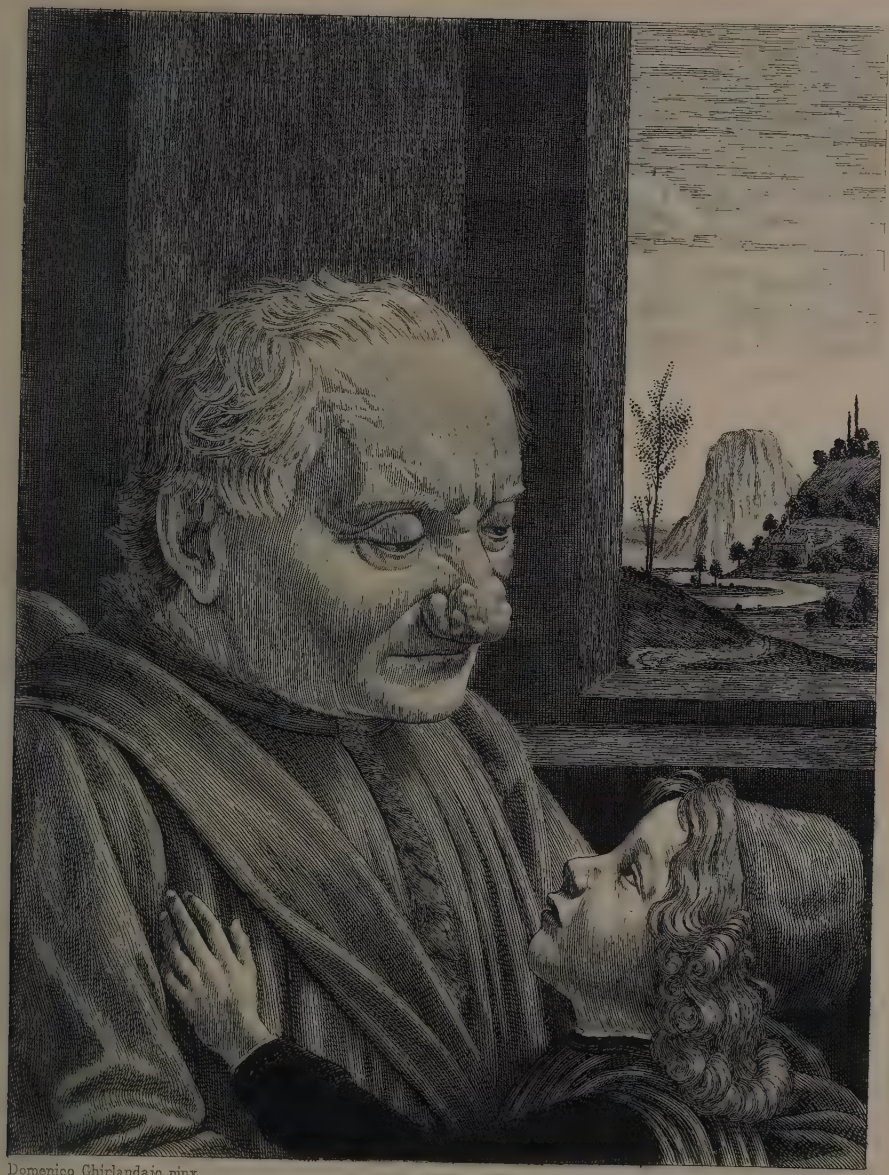
1. Le mur qui portait la fresque, scié et dégrossi, a été maintenu par un parquetage plâtré fixé à l'aide d'un treillage en fil de laiton. — La fresque mesure 4m 35 de hauteur sur 2m,60 de largeur.

trop admirer la tonalité claire et transparente, l'harmonie douce et lumineuse des couleurs, la légèreté et la simplicité du pinceau dont les couches liquides et fluides rendent si vivement la chaleur intense et spontanée de l'impression ?

La *Crucifixion* acquise par le Louvre est la seule fresque du maître que l'on rencontre dans un musée étranger; elle est maintenant réunie au *Couronnement de la Vierge* (n° 182 du catalogue Tauzia) qui ornait aussi le couvent des Dominicains de Fiesole. Le rapprochement des deux œuvres permettra aux visiteurs du Louvre de juger à la fois de la grâce tendre et de la vigueur dramatique de Fra Beato Angelico.

Tout autre est l'œuvre de Ghirlandajo. Nous passons des sphères élevées de la peinture religieuse aux réalités de la vie intime. Un vieillard vu en buste, la tête tournée à droite, regarde un jeune enfant qui semble se soulever pour l'embrasser. Sa physionomie respire une profonde bonté; son regard s'abaisse vers l'enfant avec l'affection d'un aïeul aimant. Un nez énorme, affreusement bourgeonné, loin de nuire à cette expression de pénétrante tendresse, l'augmente encore et lui donne un accent particulier ; il semble que le bon vieillard sache gré à son petit-fils de l'aimer et de le caresser malgré cette difformité repoussante. L'enfant, de profil, ses cheveux blonds bouclés s'échappant d'une toque rouge, tend vers le grand'père son charmant et doux visage, plein d'une sincère effusion. Le groupe est placé dans un intérieur simple, éclairé par un coin de fenêtre qui laisse voir un gracieux paysage. L'homme est vêtu d'une robe rouge à liséré de fourrure, appelée *lucco*, propre aux magistrats florentins du xv^e^ siècle. Comme le tableau provient de la famille Ridolfi, qui a donné à Florence plus d'un magistrat distingué, on peut croire que Ghirlandajo a représenté sous les traits du vieillard un des membres de cette illustre maison.

La facture de cette belle œuvre est d'une grande liberté : Ghirlandajo, habitué à la peinture à fresque, dédaigne les procédés nouveaux apportés des Flandres par ses contemporains et ne se sert point de la couleur à l'huile. Son vieillard et son enfant sont peints à *tempera ;* ils sont modelés par larges plans et rapidement exécutés, non avec le fini du pinceau, mais avec les larges touches de la brosse. On ne trouve ici ni l'habileté consommée d'un Pollajuolo, ni le soin raffiné d'un Verrocchio ; mais le sentiment n'y perd rien et l'impression communicative se dégage chaudement de cette scène simple et vivement saisie. La couleur est à la fois claire, brillante et soutenue, chose assez rare chez Ghirlandajo, qui se maintient le plus souvent dans les tons ternes et gris. Le rouge éclatant de la robe du vieillard et de la toque de l'enfant sont d'un vrai



Domenico Ghirlandajo pinx.

Gaujean sculp.

PORTRAIT D'UN MAGISTRAT.

(Musée du Louvre)

Gazette des Beaux-Arts.

Imp. A. Salmon.

coloriste et assignent à ce morceau une place un peu à part, si modeste qu'elle soit, dans l'œuvre du grand maître florentin[1].

Notre très habile collaborateur M. Gaujean a su, dans la charmante eau-forte qui accompagne notre texte, rendre et le sentiment profond et la clarté lumineuse de tons qui caractérisent si fortement l'original.

En somme, deux bonnes recrues pour le Louvre, et ce qui ne gâte rien acquises à bon compte. Quarante-neuf mille francs pour deux beaux échantillons du grand art italien du xv^e^ siècle, ce n'est vraiment pas trop, en un temps où le moindre tableau, la plus contestable aquarelle d'un peintre à la mode, qui risque d'être inconnu de la génération future, se payent avec une munificence extravagante ! Tant que les modestes fonds alloués à la caisse d'acquisitions des musées seront ainsi dépensés, il n'y aura qu'à applaudir ; c'est ce que nous faisons sans réserve, en félicitant M. Barbet de Jouy, qui cette fois encore, et ce ne sera pas la dernière, a bien mérité du Louvre.

CHARLES EPHRUSSI.

1. Le tableau mesure 0^m^,62 de hauteur, sur 0^m^,46 de largeur.



PORTRAIT DE THOMAS INGHIRAMI



Voici un rhéteur cicéronien qu'Érasme aimait à entendre, dont Léon X fit un de ses favoris, et que Raphaël a immortalisé par un admirable portrait.

Thomas Inghirami était un Toscan naturalisé Romain. Il naquit d'une famille noble à Volterra, en 1470, et n'avait que deux ans quand sa mère, fuyant la guerre dans laquelle son père venait de succomber, se réfugia à Florence pour se mettre sous la protection des Médicis. En 1483, comme Raphaël venait de naître à Urbin, Inghirami était envoyé à Rome, où ses heureuses dispositions le firent bientôt remarquer. Les Porcari l'introduisirent fort jeune encore dans l'intimité des Borgia, et sa fortune commença sous le pontificat d'Alexandre VI. Ayant été adjoint, à l'âge de vingt-trois ans, au cardinal Bernard Carvaja dans sa nonciature en Allemagne, il prononça devant l'empereur Maximilien une harangue latine qui lui valut la couronne poétique et le titre de comte palatin, avec permission de joindre l'aigle impériale à ses propres armes[1]. De retour à Rome, où le bruit de ce

1. Le diplôme qui confère ce titre à Thomas Inghirami est daté du 14 mars 1497 il énumère tous les mérites du savant orateur. (W. Roscoë, *Vie de Léon X*, t. IV, p. 154).

succès l'avait précédé, il fit, le 16 janvier 1498, l'oraison funèbre du duc de Gandie, assassiné par son frère César Borgia[1].

Depuis quelque temps déjà, Pomponius Lætus avait remis le théâtre en honneur et jouissait de la plus grande faveur. Quand il mourut, le 6 juin de cette même année 1498, le pape, qui venait de faire brûler Savonarole, envoya sa cour à l'Aracœli pour assister aux obsèques du plus fervent des admirateurs de Térence et de Plaute. Inghirami paraissait souvent dans les fêtes de famille que l'on organisait au Vatican, et avait un rôle important dans les comédies représentées devant Alexandre VI. Carlo Canale, l'époux de la Vannozza, qui s'était familiarisé avec le théâtre à Mantoue, jouait aussi dans ces représentations, où les Mellini et les Porcari paraissaient également, en compagnie de Collenuccio, ambassadeur du duc de Ferrare. Une étonnante réunion d'hommes remarquables s'était groupée autour des Borgia aux approches du jubilé de 1500 : d'élégants cardinaux, dans tout l'éclat de leur jeunesse et de leur opulence, les Riario, les Médicis, les Cesarini, les Farnèse; une noblesse où l'on retrouvait les plus beaux noms du patriciat romain, les Orsini, les Colonna, les Gaetani, les Santa-Croce, les Massimi, les Valle, les Altieri; des financiers tels que les Altoviti[2], les Spanocchi, les Chigi[3]; des hommes d'affaires comme Camillo Beneimbene, le Nestor des notaires romains[4]; des artistes en renom, Pérugin[5], Pinturicchio[6], Antonio di Sangallo, Pollajuolo; les plus fameux lettrés

1. A l'occasion de cette mort tragique, l'ambassadeur d'Espagne fit célébrer un service mortuaire dans l'église de Saint-Jacob, sur la place Navone. Ce fut là qu'Inghirami prononça son discours.

2. Antonio Altoviti, contemporain d'Alexandre VI, était père de Bindo Altoviti, dont Raphaël fit le portrait en 1513.

3. Le chef de cette maison était alors Mariano Chigi, père de Lorenzo et d'Agostino.

4. Camillo Beneimbene était le confident juridique d'Alexandre VI et de tous les Borgia. Il avait suivi Lucrèce et César depuis leur enfance. Son étude était située sur la place des Lombards, aujourd'hui place Saint-Louis-des-Français. C'est là qu'il vécut jusqu'en 1505. Il fut toujours l'ami dévoué de Lucrèce, qui avait pour lui une affection toute filiale. (Voir l'*Histoire de Lucrèce Borgia,* par M. Gregorovius.)

5. Le Pérugin peignit au Vatican sous les Borgia.

6. Pinturicchio était le peintre favori et quasi officiel d'Alexandre VI. Il fit, au Vatican, le portrait de Julie Farnèse, et plaça, au-dessous de l'image de la Vierge la femme qui était épouse adultère et maîtresse du pape. « Au château Saint-Ange, dit Vasari, il peignit des scènes tirées de l'histoire d'Alexandre VI, dans lesquelles il représenta la reine Isabelle la Catholique, le comte Nicolas Pitigliano, Giangiacomo Trivulzio, plusieurs parents et amis du pape, et en particulier César Borgia, ainsi que ses frères et ses sœurs... Laurent Behaim avait composé les légendes qui se lisaient au-dessous de ces peintures du château Saint-Ange, en bas, dans les jardins du pape. »

de la Péninsule, Adrien Castelli de Corneto[1], Cortesi, Sadolet[2], Alde Manuce, Ægidius de Viterbe, Raffaele et Mario Maffei de Volterre, auxquels se mêlait l'élite des savants étrangers, l'Alsacien Burkhard[3], Laurent Behaim, Goritz de Luxembourg[4], Reuchlin[5], Copernic[6], Érasme et Ulrich de Hütten. Dans cette société grisée de pédantisme littéraire, Thomas Inghirami occupait une des premières places. Il était écrivain, mais l'éloquence lui constituait une véritable supériorité. On le regardait comme le Cicéron de son temps[7]. Il avait en outre un talent extraor-

Pinturicchio avait peint, en outre, plusieurs portraits de Lucrèce et de César Borgia et de leurs frères. Tout cela est détruit, égaré, ignoré. Il avait fait aussi un grand tableau qui se trouvait sur l'autel de Sainte-Lucie, à Sainte-Marie-du-Peuple; dans ce tableau, on voyait Alexandre VI et tous ses enfants naturels. Quand Alexandre VII (Chigi) entreprit la restauration de cette église, on enleva ce tableau et on le plaça dans le cloître du couvent, où Piazza le vit encore en 1712. (Voir Gerarchia cardinalizia. — Gregorovius, *Histoire de Lucrèce*, t. Ier, p. 244.) — Antonio di Sangallo était l'architecte d'Alexandre VI et l'ami de Lucrèce Borgia. — Antonio Pollajuolo était aussi un des protégés de Lucrèce. Il mourut à Rome en 1498.

1. Secrétaire d'Alexandre VI.

2. Familier du cardinal Cibo.

3. Burkhard, grand ami de Lucrèce Borgia, était maître de cérémonie d'Alexandre VI, et c'est dans son journal que l'on suit jour par jour tous les moindres faits de ce règne terrible. Si César Borgia ne fit pas poignarder Burkhard, comme il fit poignarder Pedro Calderon Perotto, le chevalier Cervillon et le savant humaniste Francesco Troche, tous familiers d'Alexandre VI, c'est qu'il ignora complètement l'existence de ce journal.

4. Goritz, fort au courant des affaires des Borgia, était rapporteur des suppliques et approchait journellement Lucrèce, dont on se servait très souvent pour arriver jusqu'au pape. Il rassemblait, dans sa maison du Forum Trajan, la société la plus instruite et la plus recherchée de Rome. Sous Jules II et sous Léon X, il continua d'être le favori de tous les académiciens.

5. Reuchlin vint à Rome en 1498 et descendit chez Goritz de Luxembourg.

6. Ce fut en 1500 que Copernic quitta les rives les plus reculées de la Prusse pour venir à Rome, où il fit des leçons publiques de mathématiques et d'astronomie.

7. Voici ce qu'en dit Érasme : *Romæ. — Cognovi et amavi Phœdrum, lingua verius quam calamo celebrem : mira erat in dicendo tum copia, tum autoritas. Magna felicitatis pars est Romæ innotuisse, ille primùm innotuit ex Senecæ tragedia, cui titulus Hippolytus, in qua repræsentavit personam Phœdræ, in area quæ est ante Palatium cardinalis Raphaelis Georgiani. Sic ex ipso Cardinali didici, unde et Phœdra cognomen additum. Is obiit minor annis, sic fallor, quinquaginta, dictus sui sæculi Cicero.* (Erasmus, Epistola V, libri XXIII, pag. 1210.) — Pierus Valerianus rend également hommage à l'éloquence de Thomas Inghirami : *Neque diu felix fuit Thomas Phœdrus affluentissimum eloquentiæ flumen, quo non alius eo tempore orando clarior, neque vehementior fuit, Romanæ ipse quoque cathedræ decus et ornamentum.* (Petrus Valerianus, *De litterat. infelicit.*, lib. I, pag. 25.) — Parrhasius renchérit encore sur ces éloges. — Pierre Bembo loue beaucoup aussi l'élo-

dinaire de comédien. Un jour que, sur le théâtre du cardinal Riario, il jouait le rôle de Phèdre dans l'*Hippolyte* de Sénèque, les cris de *Bravo Phædra!* retentirent avec un tel ensemble, que le nom de Phèdre lui resta. La faveur dont il jouissait sous Alexandre VI devait grandir encore sous Jules II, qui le nomma bibliothécaire du Vatican, garde des archives secrètes du château Saint-Ange, chanoine de Saint-Jean-de-Latran et évêque de Raguse[1]. En 1513, il était secrétaire du conclave. Il avait antérieurement vécu dans l'intimité du cardinal Jean de Médicis et resta l'ami de Léon X. Raphaël le trouvait au premier rang de cette société de beaux esprits, dont le nouveau pape était devenu le protecteur, on pourrait presque dire l'inspirateur.

En 1514, les temps étaient loin où Thomas Inghirami passionnait Rome dans le rôle de la fille de Minos et de Pasiphaé. Il ne lui restait plus de Phèdre que le nom. A la place du svelte et frais jeune homme qui pouvait, au temps des Borgia, rivaliser d'élégance et de grâce avec la sœur d'Ariadne, il n'y avait plus qu'un savant humaniste alourdi par une obésité précoce. Inghirami comptait à peine quarante-quatre ans, et, depuis plus de dix ans déjà, l'embonpoint l'avait envahi. Le 13 janvier 1505, Pierre Bembo, répondant à une lettre dans laquelle on lui annonce que Phèdre engraisse considérablement, dit : « Tant mieux, nous pouvons maintenant le traiter à la manière des anciens héros. *Illum certe possumus heroum more,* ἠύντε μέγαντε[2] *dicere*[3]. » Thomas Inghirami n'offrait donc alors au peintre qu'un assez ingrat modèle : mais, de cette nature appesantie, Raphaël, à force d'art et de pénétration, fit jaillir l'intelligence ; sur ce masque de chair, il fit resplendir la pensée.

Sur un fond dans les profondeurs duquel on distingue à peine une draperie verte, Phèdre, vu de trois quarts et les yeux levés au ciel, est en train de transcrire ce que lui souffle l'inspiration. Il est assis devant une table et vu seulement jusqu'à mi-corps. Sa tête puissante, coiffée d'un ample bonnet rouge enfoncé jusqu'au bas du front, et couvrant aussi la plus grande partie de l'oreille, est comme entraînée par le mouvement des yeux. Le visage, quoique ayant perdu sa délicatesse, porte encore des traces de beauté. Ce qui le dépare, ce sont de gros yeux à

quence d'Inghirami. (Voir la 3e lettre du IVe livre, datée de Venise, 13 janvier 1505.) — Sadolet, enfin, donne une marque particulière d'estime à Phèdre en le choisissant pour un des interlocuteurs de son *Dialogue sur les études philosophiques*.

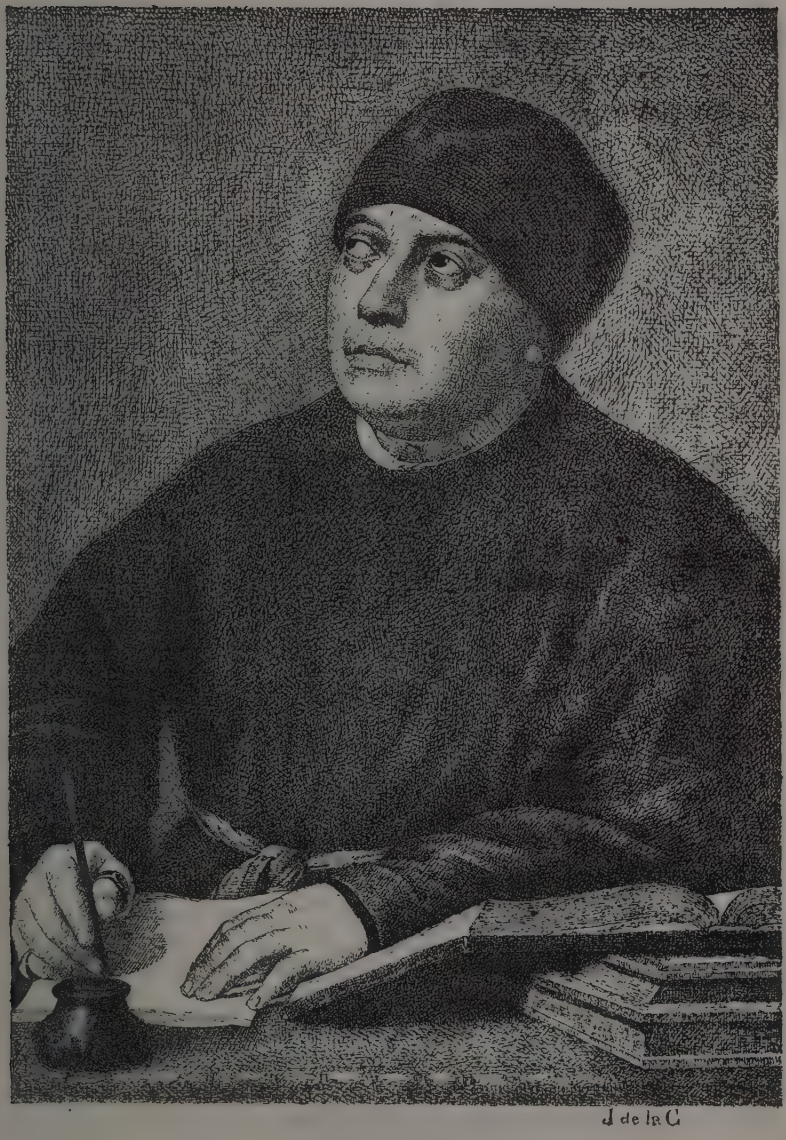
1. Ce fut en 1510 qu'Inghirami reçut l'évêché de Raguse.
2. *Iliad.*, ch. V, v. 628.
3. *Bembi Epist.*, lib. IV, lett. 3 déjà citée.

fleur de tête qui se lèvent obliquement et d'un mouvement inégal, l'œil droit, plus dilaté que l'œil gauche, semblant prêt à sortir de son orbite et sa pupille disparaissant presque hors du champ du cristallin. Le nez, d'ailleurs, tout en ayant pris de l'épaisseur, a conservé sa forme régulière. La bouche, d'un dessin correct, est ferme de lignes et spirituelle d'accentuation. Le menton a gardé avec elle une harmonieuse relation; mais il s'est accru d'une double épaisseur par laquelle il se fond avec les joues, qui sont grasses, et avec le col, qui est gros et court. Les mains blanches, fines, élégantes, potelées, sont bien celles d'un homme qui n'a jamais manié que la plume. Une simple robe rouge, largement taillée et négligemment nouée à la taille par une écharpe blanche, enveloppe sommairement tout le corps et laisse à peine paraître autour du col une frange de linge blanc. Comme accessoires : un tapis jeté sur la table; un livre ouvert, des papiers et une écritoire posés sur ce tapis. L'avant-bras gauche s'appuie sur le livre, et la main gauche approche le cahier sur lequel la main droite, qui tient une plume, s'apprête à écrire [1].

Ce portrait, d'une coloration très claire, modelé en pleine lumière, sans autres moyens que de très légères demi-teintes, s'enlève avec franchise sur la draperie verte du fond. La nature y est observée avec une telle sincérité qu'on serait tenté de voir là, de la part de Raphaël, comme un parti pris de se rapprocher de Holbein, si Holbein, né en 1498, avait pu, avant l'âge de seize ans, peindre un de ces admirables portraits auxquels est attaché son nom [2]. Raphaël est donc lui-même et lui seul dans cette peinture. N'est-il pas à la fois le plus classique et le plus imprévu des maîtres? Si la même supériorité d'interprétation n'animait les portraits de Bindo Altoviti et de Phèdre Inghirami, ne pourrait-on pas douter qu'ils soient de la même main? En serrant d'aussi près son modèle, Raphaël n'a fait qu'obéir à la passion qui le possédait, de chercher et de chercher toujours. Dans le domaine de son art, il est sans cesse en quête du mieux. Apôtre de l'idéal, il aime avant tout la vérité; jamais il ne poursuit le nuage ni le rêve. Arrivé en pleine floraison de renaissance, dans un temps où l'on faisait déjà un si prodigieux abus du pittoresque, il maintient les traditions de l'art simple. En peignant le portrait d'Inghirami, il a tout sacrifié à cette simplicité; il l'a poussée même à outrance, jusqu'à l'exclusion des artifices les plus auto-

1. Les mains portent des bagues d'or passées aux deux pouces.

2. Passavant affirme à tort, les dates le démontrent, que Raphaël a pu voir en 1514, par l'intermédiaire d'Érasme, des portraits de Holbein. (Passavant, t. Ier, p. 175.)



PORTRAIT DE THOMAS INGHIRAMI, PAR RAPHAEL.

(Palais Pitti, à Florence.)

risés. On citerait difficilement une tête d'un dessin à la fois aussi large et aussi arrêté, d'un modelé plus ferme et en apparence moins monté, d'un relief plus puissant et qui dévoile moins ses moyens. Il n'y a pas l'ombre d'orfèvrerie dans cette peinture; on n'y trouve ni apprêts ni faux ornements, mais l'art y est mené presque à la perfection. On dirait une glace à travers laquelle on aperçoit la personne morale en même temps que la personne physique. Quelle exactitude, quelle précision, quelle vérité jusque dans les moindres détails! Sans théories ni systèmes, Raphaël, dans ses portraits, prend la vie pour ce qu'elle est, l'homme pour ce qu'il vaut, ne s'attache qu'à ce qu'il voit, va droit au but se tient également éloigné du trivial et du prétentieux. Il excelle surtout à dégager le trait dominateur qui donne à la figure humaine son caractère vrai, à mettre en relief les signes d'élévation morale, qui ne sont souvent qu'à l'état latent. Comme il n'est ému que par le beau, il sait le découvrir au fond d'une nature même disgraciée. Voilà Phèdre Inghirami, que des infirmités précoces ont presque défiguré; mais, sur cette argile qui a perdu sa parure extérieure, l'artiste voit l'esprit qui continue de souffler. De ces yeux louches, qu'il inonde de lumière, il fait jaillir le « petit grain de folie » que Molière attribue à tous les grands hommes. Sur ces traits alourdis, la vie intérieure répand une inexprimable expression.

Deux ans à peu près durent s'écouler entre l'exécution de ce portrait et la mort de Phèdre, qui eut lieu le 6 septembre 1516[1]... Voici

1. A l'occasion de cette mort, Colocci adressa à Léon X la pièce de vers suivante, où il est fait allusion à l'embonpoint de Phèdre :

Hesterno, Leo, luce cum perisset
Orator gravis, et gravis poeta,
Hæredem sibi fecit ex deunce
Erasmum, Beroaldum ex triente.
Ex semisse Juvencium ; Camillo
Nepoti reliquum reliquit assis.
Is vero tumulum replevit unus,
Posteros monumenta ne sequantur.

(Colucci, *Opera latina,* p. 56.) — Voir l'*Éloge d'Inghirami,* par Gallétti, dans le tome III des *Anecdota romana.* On trouve dans le même recueil cinq discours, ainsi que nombre de harangues, de vers et de lettres d'Inghirami, tirés de la bibliothèque de Guarnacci. Le P. L. Galletti a publié séparément : *Orationes duæ in funere Galeotti Franciotti, cardinalis vice-cancellarii altera item funebris pro Julio II, ex eod. ms. sec. 16, nunc primùm editæ a D. Petro Aloysio Galetio, Roma, 1777, in-8°.* — Audifredi parle d'un *Panégyrique de saint Thomas* par Inghirami, imprimé à Rome vers la fin du XV^e^ siècle. (*Catal. Roman. edit.,* pag. 432.) — D'autres ouvrages d'Inghirami ont été perdus. Selon Tiraboschi, ce que l'on connaît du bibliothécaire de Jules II est au-dessous de la réputation qu'on lui avait faite.

ce qu'on raconte à l'occasion de cet événement. Thomas Inghirami, cheminant un jour par la ville, croisa un chariot traîné par des buffles. Sa mule prit peur, fit un écart, le désarçonna, et la lourde voiture passa sur lui, mais sans le blesser, car, ayant été jeté dans l'entre-voie, les roues ne le touchèrent pas. On pensa qu'il en serait quitte pour la peur. Malheureusement la commotion avait été telle, qu'une maladie du sang se déclara et qu'il n'en put guérir. Quand arriva cet accident? Il est possible que ce soit avant 1514, et alors on s'expliquerait, dans le portrait de Raphaël, cet état particulier de boursouflure et de strabisme, qui n'est déjà plus la santé.

Que n'avons-nous des portraits antérieurs, auxquels nous puissions rattacher celui-ci? « Pinturicchio, dit Vasari, avait représenté, dans ses fresques du Vatican et du château Saint-Ange, un grand nombre des amis et des familiers d'Alexandre VI. » Peut-être y avait-il là, peut-être y a-t-il là encore un portrait d'Inghirami, devant lequel nous passons sans nous en douter, parce que l'Inghirami de 1514 ne ressemble plus du tout à celui de 1502. Quel utile rapprochement il y aurait à faire, si l'on était en possession d'un pareil document! Tout est lacune dans l'histoire de l'art à cette époque, ou plutôt l'histoire de l'art alors n'existait pas. Si le portrait peint par Raphaël n'était pas entré tout de suite dans la galerie des Médicis, s'il n'avait pas été immédiatement enregistré avec son véritable nom, s'il avait été soumis aux vicissitudes qui font passer de mains en mains la plupart des œuvres d'art, il est très probable que le personnage représenté resterait, comme tant d'autres, à l'état d'énigme. Ce portrait, fort heureusement, n'a jamais subi qu'un court exil au musée Napoléon, sous le premier Empire français, et a été rapatrié en 1815. C'est à Florence, au palais Pitti, qu'on peut le voir, dans la demeure princière où il est resté durant des siècles. Grâce à Raphaël, le secrétaire du conclave de 1513 vivra toujours. Quant à l'acteur qui passionna Rome au temps des Borgia, il a disparu pour jamais.

A. GRUYER.

CHARLES PERCIER

(1764-1838)

(PREMIER ARTICLE)

I



Dans l'histoire du mobilier français, Charles Percier occupe une place importante. Son nom marque une date caractéristique ; son œuvre un règne, son talent un style : la date, 1804 ; le règne, celui de Napoléon Ier ; le style, celui de l'Empire.

Je prends ici le génie de Percier à son apogée, à l'heure de son parfait développement, dégagé des premières entraves, ayant vaincu les difficultés du début, maître de sa main, libre de ses œuvres, mis en pleine possession de ses moyens d'action, non seulement par ses propres acquisitions intérieures, mais aussi par la faveur légitime qui l'accompagne, par la confiance du souverain, de sa cour, des fortunes nouvelles entraînant la confiance de l'opinion publique et la faveur de la mode.

Si l'on étudie la marche et les progrès de cette action que, du fond de son cabinet de travail, il exerça toute-puissante sur le goût de son temps, on y remarque aussitôt une singulière anomalie. Il s'y révèle une

transposition que je crois unique dans l'enchaînement habituel des faits du même ordre. Alors que les formes du mobilier, suivant la logique des choses, procèdent toujours des formes architecturales antécédentes



SOUPIÈRE DESSINÉE PAR CHARLES PERCIER POUR L'IMPÉRATRICE JOSÉPHINE.

prises comme modèles, considérées comme types générateurs, nous assistons, dans l'œuvre de Percier, au phénomène absolument inverse, au moins en apparence. Avant de construire ou de restaurer des palais dans ce style néo-grec qu'il allait bientôt imposer avec une si grande autorité à l'école d'architecture contemporaine et à toutes les industries de luxe

en Europe, il en avait appliqué le principe, essayé et fait accepter les premières formules dans ces industries mêmes; il avait dessiné des modèles pour les fabricants de meubles, de bronze, d'orfèvrerie, de cristaux, de porcelaine, de tapis, d'étoffes et de papiers peints; avant d'entrer à l'Institut, il avait traversé les ateliers industriels, et son talent, loin d'y rien perdre et de s'en trouver diminué, acquit, au contraire, en ce contact avec les exigences de l'utile, une abondance, une logique, une précision d'autant plus grandes.

A ce titre, le nom illustre de Percier appartient à l'art décoratif, et, malgré l'éclat dont il brille, peut-être même à cause de cet éclat, nous n'hésitons pas à lui faire une place parmi les noms de tant d'autres artistes ornemanistes demeurés obscurs pour n'avoir jamais produit en dehors de ces ateliers.

Quant à l'anomalie que j'ai tout à l'heure signalée, quant à cette exception qui nous montre les arts décoratifs prenant l'avance sur l'architecture et répandant les premières manifestations d'un style déterminé, comme elle tient aux circonstances mêmes de la vie de Percier, nous avons un double intérêt à retracer la biographie de ce maître. Elle est fort belle d'ailleurs, cette vie, très méritoire et d'un noble exemple, fortifiant et suggestif.

II

Charles Percier ne doit rien à la fortune complaisante. Il naît à Paris, en 1764, de parents pauvres, déjà chargés de famille, qui ne peuvent lui donner la culture des lettres ; sa première instruction est bornée aux éléments. Issu du peuple, c'est à force de persévérance, de patience, d'efforts personnels qu'il se dégagera de la foule. Curieuse particularité : son père, d'origine suisse, était concierge de la grille du pont tournant, aux Tuileries; il grandit donc dans l'enceinte de ces palais, de ces cours et de ces jardins, parmi les Tuileries, le Carrousel et le Louvre qu'il devait un jour transformer, où son existence tout entière allait s'écouler dans la paix du travail et le doux enivrement de la célébrité.

Éclairé, — par qui? je ne sais, — guidé seulement, pense-t-on, par le goût constant et l'aptitude à dessiner qui de bonne heure, dans ses premiers jeux, s'étaient révélés chez le jeune garçon, le concierge de la grille du pont tournant eut l'intelligence de pressentir la vocation de son fils et de ne point s'y opposer. Il le confia aux soins du peintre Lagrenée le jeune [1], chez qui l'enfant ne demeura que peu de temps. A toutes ses

1. Jean-Jacques Lagrenée, dit le Jeune, né vers 1740, à Paris, où il mourut le

études de figures il ajoutait des perspectives de monuments avec une persistance telle que son père, cette fois mieux inspiré, le fit entrer dans l'atelier célèbre alors de l'architecte Peyre le jeune[1], dont l'école était située rue Boucher, derrière Saint-Germain-l'Auxerrois.

C'est là qu'il connut Pierre Fontaine et se lia d'amitié avec ce condisciple de son âge, dont le nom devint dès ce moment et à jamais inséparable du sien; c'est là que se fonda cette touchante association de deux cœurs, de deux intelligences, de deux forces qui produisit tant et de si féconds résultats, et que la mort même n'a pu rompre; leur collaboration fut si étroite, si continue, qu'il est impossible encore aujourd'hui de nommer l'un sans nommer l'autre.

Le régime de l'ancienne Académie différait essentiellement de celui auquel est soumise notre 4e classe de l'Institut. Les étudiants étaient partagés en deux sections : les uns, en nombre illimité, étaient admis à tous les cours et aux concours mensuels pour les médailles, mais ne l'étaient point au concours du grand prix, réservé aux seuls « élèves de l'Académie ». Ce dernier titre ne s'obtenait que sur la présentation d'un membre de l'éminente compagnie.

Fondée, en 1671, par Colbert, sous la protection de Louis XIV, l'Académie d'architecture était composée de trente-deux membres. A l'époque où Percier et Fontaine étudiaient, le professeur d'architecture était David Leroy, membre aussi de l'Académie des Inscriptions, que sa publication sur les *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce* avait rendu célèbre; le professeur de mathématiques se nommait Mauduit; le secrétaire perpétuel était Sedaine, l'aimable auteur du *Philosophe sans le savoir*, jadis tailleur de pierre, fils d'architecte.

Franchissant tour à tour les degrés qui devaient le conduire à la récompense suprême, Percier obtient de nombreuses médailles d'émulation, puis le second prix en 1783 (Fontaine en 1785), enfin le grand prix en 1786, à vingt-deux ans, sur un projet de palais pour la réunion des académies. On sait comment l'idée, présentée alors sous la forme d'un programme d'architecture, fut réalisée depuis sous le nom de « Institut

13 février 1821, était le frère de Louis-Jean-François Lagrenée, dit l'Aîné, né à Paris le 30 décembre 1724, mort au Louvre le 19 juin 1805, que Percier devait retrouver plus tard directeur de l'Académie de France, à Rome.

1. Antoine-François Peyre, dit le Jeune, architecte du roi, né à Paris en 1739, mort en 1823, n'a de titres au souvenir de l'histoire que par son enseignement. Cependant il a construit à Coblentz le palais de l'Électeur de Trèves. C'est son frère aîné, Marie-Joseph (1730-1785), qui a construit le théâtre de l'Odéon, alors Théâtre-Français.

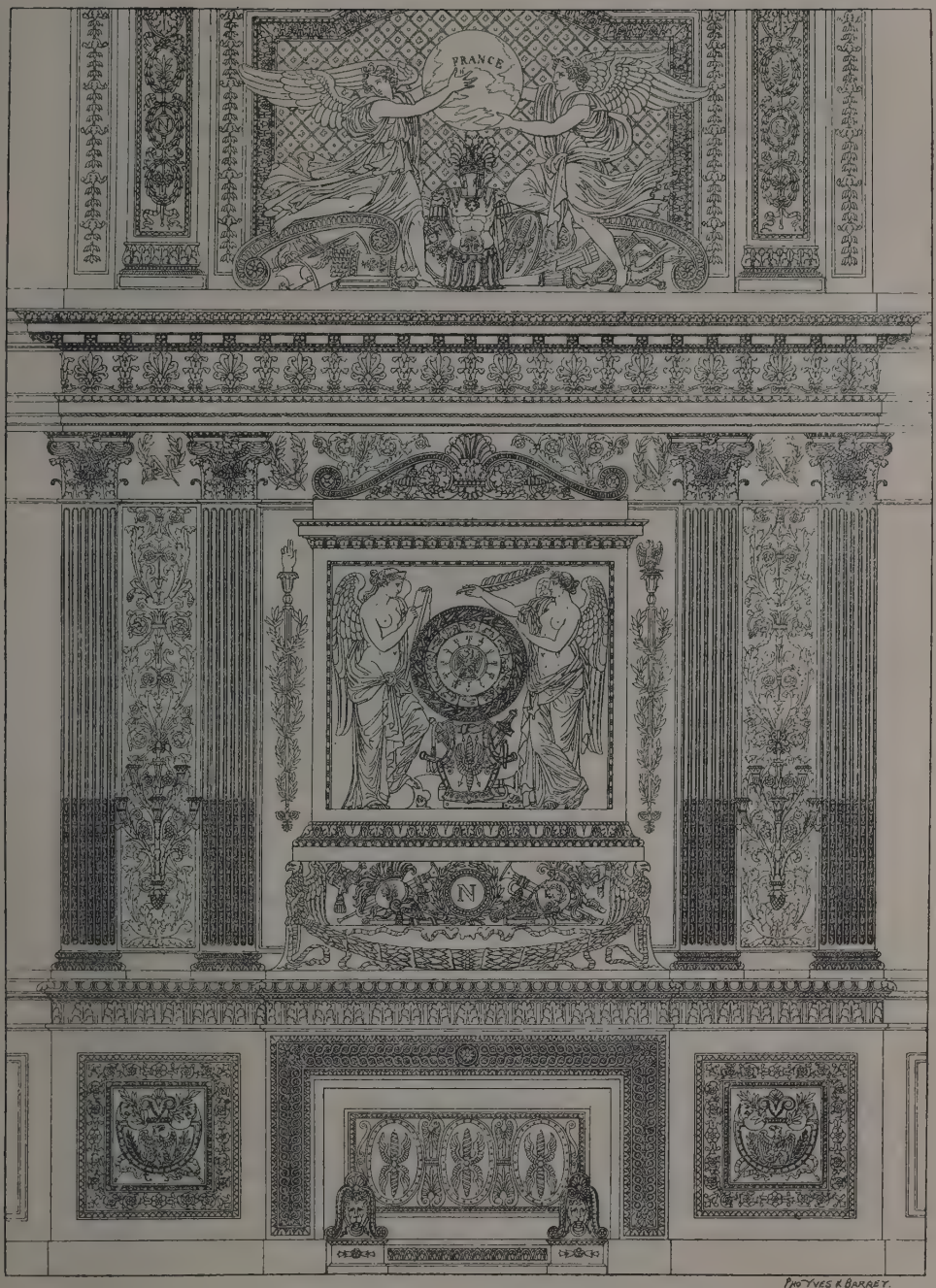
de France. » Au concours de 1786, Percier n'eut pas à lutter contre son émule et ami Fontaine. L'année précédente, le grand prix avait été donné à un élève du nom de Moreau, le second seulement à Fontaine dont le projet fut jugé tellement supérieur à celui du lauréat que les élèves en masse firent une manifestation tumultueuse en sa faveur. Fontaine n'osa plus concourir, renonça au prix et partit pour Rome avec vingt-cinq louis en poche et la promesse d'une pension de 400 francs faite par son père.

Il faut signaler encore une particularité remarquable dans le règlement de l'ancienne Académie. Le lauréat ne recevait pas nécessairement la pension de Rome. C'était bien l'Académie qui décernait le prix, mais la pension était donnée par le ministre de la maison du roi. Un élève pouvait remporter le prix sans recevoir le brevet de pensionnaire ; d'autre part, le ministre donnait souvent le brevet à un élève qui n'avait pas obtenu le prix. Percier eut le prix et le brevet, et aussi la grande joie d'annoncer à son cher Fontaine, en arrivant à Rome, qu'on lui avait également accordé la pension.

III

Réunis, présentés à Lagrenée, le directeur de l'école, installés au palais de France, leur intimité commencée dans l'atelier de Peyre se resserra des forts liens du travail en commun. L'un d'eux, Fontaine, a écrit une histoire de sa vie qui a fourni au musicien Halévy, le secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts, les principaux éléments de son *éloge* officiel. On y trouve de précieux renseignements sur le séjour des deux amis à Rome, sur l'enthousiasme que leur inspira l'aspect de cette ville prodigieuse avec ses vieux monuments, ses édifices de tous les styles, ses ruines de tous les âges. Ils étaient d'ailleurs parfaitement préparés à la contemplation de tant de merveilles. Témoins des dissipations de quelques-uns de leurs camarades, ils s'isolèrent dans leur amitié.

« Nous fîmes, Percier et moi, nous dit M. Fontaine, sans bruit, sans éclat, un pacte d'amitié, fondé sur l'estime et la confiance. Nous concertâmes un plan d'études qui plus tard nous a été très utile. » Ce plan d'études, concerté entre deux jeunes gens dont le plus âgé avait à peine vingt-quatre ans, et c'était M. Fontaine, était remarquable par la nouveauté qu'il présentait. Les deux amis, dans leur ardeur intelligente, avaient été frappés par une révélation subite ; un éclair de génie venait de leur montrer qu'il y avait deux Romes dans Rome. Ils furent comme



PHOTYVES K BARRET.

CHEMINÉE DU CABINET DE L'EMPEREUR AUX TUILERIES.

(Composition de Percier.)

éblouis de l'éclat que répandaient des richesses merveilleuses jetées à profusion sur ce sol généreux, et que les architectes, leurs devanciers, fermant les yeux à la lumière, n'avaient pas aperçues, ou, pour mieux dire, n'avaient pas voulu voir. Pour eux, leurs regards embrassèrent tout ce vaste horizon. A côté des temples en ruine, ils virent les églises et les basiliques debout. A côté des palais couchés dans la poussière, près des thermes écroulés, ils virent les palais pleins de vie des seigneurs romains. Sur les voies antiques, ils admiraient ces *villas*, ces jardins, que l'art de la Renaissance avait semés au milieu de tant de débris. En présence de ces beautés, ils firent deux parts de leur vie : l'une, consacrée aux devoirs imposés aux pensionnaires, appartenait à la Rome des Césars; l'autre, que de vaines distractions auraient pu emporter, fut consacrée à la cité moderne. M. Fontaine rend ainsi compte de ces doubles travaux : « Dès le grand matin, nous allions chaque jour explorer, dessiner, mesurer tous les édifices dans lesquels nous trouvions des traces du bon goût qui, pendant le XV^e^ et le XVI^e^ siècle, régna en Italie. Nous rentrions ensuite chacun chez nous, pour mettre au net les fruits de la récolte de chaque jour. Ainsi nous passions le temps, ne négligeant en aucun point les règlements du pensionnat[1] ».

Dans l'éblouissement de la première heure, à son arrivée à Rome, Percier traverse cette crise si fréquente chez les lauréats du grand prix[2], un état d'abattement, d'étourdissement qui le laissa tout d'abord incapable d'aucune application, d'aucun travail sérieux. Il fut arraché à cette torpeur contemplative par un jeune pensionnaire, son aîné de deux ans à l'Académie, Jean Drouais[3].

1. Ces dessins et ces études leur servirent pour la publication de leurs ouvrages sur les *Palais et maisons de Rome* et sur les *Maisons de plaisance de l'Italie;* cette publication les aida à supporter les mauvais jours qui les attendaient à leur retour dans leur patrie. — *Éloge de Fontaine,* par Halévy.

2. Près d'un siècle plus tard, notre grand statuaire Carpeaux subissait la même émotion et en éprouvait les mêmes effets. « Sa première sensation fut une sorte d'envahissement de bonheur tel qu'il pensa un moment ne plus rien faire que de jouir en dilettante. » (*Le Statuaire J.-B. Carpeaux, sa vie et son œuvre,* par Ernest Chesneau. 1 vol. in-8°. Paris, chez A. Quantin, imprimeur-éditeur.)

3. Jean-Germain Drouais, né à Paris le 25 novembre 1763, mort à Rome le 13 février 1788, élève de David, obtint le grand prix de peinture au concours de 1784. Son tableau le *Christ et la Chananéenne,* qui est au Louvre, étonna toute l'Académie et excita un véritable enthousiasme parmi la jeunesse artiste. Il mourut à vingt-cinq ans, à Rome, de la petite vérole. Ses camarades le pleurèrent comme un frère et lui élevèrent, dans l'église *Santa-Maria in via Lata,* un monument en marbre, dont les sculptures furent exécutées par le statuaire Claude Michalon, son ami, comme lui pensionnaire de l'Académie, d'après les dessins de Percier et Fontaine.

« Jeté tout d'un coup, disait Percier, au sein d'une ville si remplie de chefs-d'œuvre, j'étais comme ébloui et hors d'état de me faire un plan d'études. J'éprouvais, dans mon saisissement, ce tourment de Tantale, qui cherche vainement à se satisfaire au milieu de tout ce qu'il convoite. J'allais de l'antiquité au moyen âge, du moyen âge à la Renaissance, sans pouvoir me fixer nulle part. J'étais partagé entre Vitruve et Vignole, entre le Panthéon et le palais Farnèse, voulant tout voir, tout apprendre, dévorant tout, et ne pouvant me résoudre à rien étudier. Et qui sait jusqu'où se fût prolongé cet état de trouble et d'inquiétude, où l'inquiétude tenait de l'ivresse et où il y avait du charme jusque dans la perplexité, si je n'eusse trouvé un guide qui me sauvât de moi-même en me rendant à moi-même ! Ce guide fut Drouais, qui avait été témoin de mon anxiété, qui partageait ma passion et qui répondit à ma confiance par son amitié. Drouais joignait, au sentiment élevé d'un artiste, les lumières d'un esprit cultivé ; il entendit ma langue et il m'apprit la sienne. Travailleur infatigable, il venait me réveiller chaque jour. Je partais avec lui de grand matin. Nous allions voir ensemble quelqu'un de ces grands monuments dont Rome abonde ; là, il m'indiquait ma tâche de la journée, et, le soir, il me demandait compte de mon travail, en rectifiant mes études si j'avais été obligé d'aborder la figure. M. Peyre, par ses savantes leçons, m'avait initié à la connaissance de l'antique ; Drouais me le montrait de l'âme et du doigt, et il me le montrait non plus seulement en perspective, non plus aligné froidement sur le papier, mais debout sur le terrain, mais vivant de toute la vie de l'art et animé de tous les souvenirs de l'histoire. Sans Drouais, perdu au milieu de Rome, j'aurais peut-être été perdu pour moi-même ; avec Drouais, je me retrouvai dans Rome tout ce que j'étais, et c'est à lui que je dois d'avoir connu Rome tout entière, en devenant moi-même tout ce que je pouvais être. »

IV

C'est de ce mouvement, guidé par Drouais, soutenu par Fontaine, qu'est sorti le style néo-grec de l'Empire, réaction déclarée contre les charmantes fantaisies et les jolis caprices de l'époque précédente. Pour être juste, il faut dire que déjà, de toutes parts, on pouvait remarquer les signes précurseurs de cette révolution du goût ; tous les regards alors se tournaient vers l'art antique. David Leroy venait de publier les *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce ;* Delagardette, les *Temples de Pæstum ;* Antoine venait de construire la Monnaie ; Louis, le Théâtre-

Français, le théâtre de l'Opéra (place Louvois, à Paris) et le Grand-Théâtre de Bordeaux; Gondouin, l'École de Médecine; Soufflot, l'église de Sainte-Geneviève, depuis le Panthéon[1]. Si David Leroy, inspiré par Winckelman, n'avait pas vu très exactement les monuments antiques et avait le plus souvent travesti l'art grec d'une façon singulière; si ses élèves et ses successeurs, Peyre, de Wailly, Desprez, Pâris lui-même, le principal collaborateur du *Voyage des Deux-Siciles*, n'avaient qu'une médiocre intelligence du génie hellénique, au moins en étaient-ils vivement préoccupés. Quelques exemplaires du célèbre ouvrage anglais de Stuart et Revett, *The Antiquities of Athens*, faisaient connaître à Paris, pour la première fois, les sculptures du Parthénon ; on les décalquait sur la gravure, on se les communiquait avec une curiosité empressée; on les commentait, et déjà l'art romain commençait à tomber en défaveur.

Ce qui n'a pas peu contribué à maintenir dans l'école de Percier et parmi ses contemporains le goût de ce que l'on considérait alors comme le pur style grec, — (ne regardait-on pas Percier comme le descendant direct et le continuateur d'Ictinus et d'Apollodore !) — c'est, à la suite des victoires des armées françaises, l'arrivée à Paris d'admirables statues enlevées aux musées d'Italie.

Pour faire comprendre l'enthousiasme produit par l'exposition des œuvres grecques et romaines, il faut rappeler quelle était à ce point de vue l'indigence du Paris d'alors (1789). Il n'y avait pas une seule collection de peinture et de sculpture qui fût ouverte au public. Les artistes qui n'avaient pas fait le voyage d'Italie ne connaissaient de l'art grec que les traductions infidèles du parc de Versailles et les à peu près, plus infidèles encore, des reproductions gravées dans les publications que j'ai nommées.

Quatre belles statues authentiques, le *Jason*, la *Vénus d'Arles*, le *Germanicus* et la *Diane* dite de Versailles, conservées dans la galerie de Versailles interdite à l'étude, inconnues elles-mêmes de leur possesseur et du public étaient, en fait d'antiquités, la seule richesse de la France. La galerie de peinture du Palais-Royal, de plus facile accès, et la collection très pauvre des plâtres moulés appartenant à l'Académie et servant à l'instruction des élèves : à ces seuls et maigres éléments se réduisaient les moyens d'étude des jeunes artistes et des travailleurs. Au néant tout à coup succède l'abondance; le Musée national s'enrichit aussitôt des plus rares, des plus parfaites productions de l'art statuaire, du plus beau choix fait parmi les plus belles œuvres antiques. Comment dès lors

1. Voir l'*École de Percier*, par M. Baltard; notice lue dans la séance publique annuelle de l'Académie des beaux-arts, du 15 novembre 1873.

s'étonner de l'universelle admiration provoquée par cette révélation subite et de l'engouement déréglé qui en fut la conséquence?

Une autre circonstance encore contribua pour une part à prolonger le mouvement du goût en ce sens; je parle de la grande entreprise du *Musée Robillard*, vaste et précieux inventaire de nos richesses d'art avant 1815. Les directeurs de cette importante publication durent faire dessiner toute la collection nouvellement formée des statues, groupes, bas-reliefs, bustes, candélabres, trépieds, etc., avant et afin de les livrer à la gravure. Ce n'était pas chose facile; tout talent n'a pas la souplesse et la finesse suffisantes pour interpréter facilement le caractère essentiellement délicat, presque insaisissable de la beauté propre à de telles œuvres. Toute la jeune école y fit son éducation et notamment, je le signale en passant, M. Ingres.

ERNEST CHESNEAU.

(La fin prochainement.)





LES

DÉCORATIONS DU PANTHÉON

(TROISIÈME ARTICLE [1].)

Je n'ai plus guère à emprunter au *Mémoire* de Rondelet, pour ce qui doit nous occuper ici, c'est-à-dire pour la part qu'ont prise tour à tour la peinture et la sculpture à la décoration du monument de Soufflot, que les deux détails suivants : « Sous la nef du fond, on a pratiqué une église souterraine qui sert actuellement de crypte ou de chapelle sépulcrale aux grands hommes à qui la représentation nationale a accordé les honneurs du Panthéon. C'est là que reposent actuellement les restes de Voltaire et de Rousseau, sous des modèles de sarcophages, en bois peints en marbre, qui doivent être exécutés en granit et en marbres précieux. » — « L'amortissement au-dessus du dôme est formé par un piédestal ou acrotère rond, terminé par une calotte, et destiné à soutenir une Renommée en bronze de 27 pieds de proportion, dont le modèle de même grandeur a été exécuté par Dejoux et se voit à l'atelier du Roule. — L'atelier du Roule était la grande fonderie d'où

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXI, p. 369, et t. XXII, p. 500.

sortit plus tard le gigantesque Louis XVI de Cartellier, destiné à la ville de Bordeaux, et que nous nous souvenons d'avoir vu étendu si longtemps parmi les blocs de marbre de l'île des Cygnes. — » Voici comment s'expliquait Quatremère sur ce colosse en 1794 :

« Je pourrais donner ici au Directoire une description anticipée du grand ouvrage dont il a chargé Dejoux; mais dans peu de mois son colosse, devenu visible, dira plus qu'il ne me serait permis de le faire. Ce ne sera pas cependant prévenir le jugement du public que de rendre ici témoignage de l'extrême intelligence, des soins ingénieux et de la rare capacité avec laquelle cet artiste conduit un ouvrage qui n'a aucun terme de comparaison chez les modernes et pour lequel les exemples de l'antiquité ne peuvent servir qu'à égarer l'imagination. Le Directoire aura bientôt la preuve que cet ouvrage ne pouvait être confié à une main plus sûre; l'ébauche actuellement achevée m'est un sûr garant de la réussite complète de cette entreprise. Il fallait cependant s'assurer d'un fondeur capable de la mener à sa fin; en arrêtant le citoyen Getty, le Directoire a conservé à la France un homme précieux, et a satisfait à tout ce qu'exigeait la réussite d'un si vaste travail. Déjà les preparatifs du moulage et de la fonte sont commencés; mais ces soins sont si étendus et d'un si long procédé, que la paix sera venue, avant le moment de la fonte, restituer aux arts avec usure tout le métal que ceux-ci ont prêté à la guerre. »

C'est en exécution des arrêtés du Directoire du département de Paris, datés du 24 novembre et du 17 décembre 1792, que Dejoux avait modelé sa statue colossale; il demanda 52,000 livres pour ses frais.

On peut prendre une idée de cette statue et de l'effet qu'on en avait rêvé, par la vue perspective du Panthéon, gravée par Liénard d'après Duverdy et dont nous avons déjà parlé. Mais la paix tarda tant à venir et à restituer aux arts le bronze des statues royales transformées en canons, que je ne sache point que Getty ait fondu tout de bon le modèle de Dejoux, et d'ailleurs la prudence eût-elle jamais permis de mettre en place cette fameuse Renommée?

« En proposant au Directoire, dit encore Quatremère, la statue de la Renommée pour couronner le sommet du Panthéon, mon intention avait été que cette figure, représentée publiant les louanges des grands hommes, s'élevât au milieu des Vertus qu'elle chante. La construction de la coupole et son ordonnance m'ont paru propres à réaliser cette conception morale. Sa colonnade extérieure, composée de trente-deux colonnes, présente au génie de la décoration une magnifique série de statues qui se trouvent placées immédiatement au-dessous de celle de la Renommée, lui faisant le plus bel et le plus analogue accompagnement. Des essais de ces statues que j'ai fait faire en figures découpées pour décider plus sûrement leur proportion, ont obtenu l'approbation générale. » Et il motive avec beaucoup de sens « ce supplément d'embellissement » par des raisons tirées de la forme et de la disposition de la coupole.

J'ai omis de parler de la nouvelle décoration qu'avait imaginée Quatremère pour la « partie circulaire formant une espèce de niche » au chevet du monument, là où

Soufflot faisait resplendir une Gloire immense : « J'ai pensé, dit l'ordonnateur de 1791, que rien ne pouvait mieux convenir dans ce fond que l'effigie colossale de la Patrie et qu'il convenait d'y assortir aussi les sujets de la voûte... L'ensemble de cette décoration est subordonné à la grandeur et à l'ajustement du groupe dont je n'ai fait qu'essayer la masse et dont la composition sur le châssis qu'on y voit aujourd'hui, et dont les dimensions sont au-dessous de ce que l'exécution peut promettre... Ce serait sous des traits et dans une attitude semblable à ces colosses que la richesse de la matière et la magie de l'art savaient animer dans les sanctuaires de la Grèce, que devrait, selon moi, apparaître au fond de notre monument le simulacre de la Patrie, cette véritable idole d'un peuple libre, et la vraie divinité du temple qu'elle s'est choisi. Assise sur son trône, ses deux Génies tutélaires lui serviraient de point d'appui; l'un serait la Liberté, portant d'une main la pique surmontée de son signe caractéristique, et lui présentant de l'autre le monument qui après avoir été le symbole de l'esclavage, est devenu l'emblème de sa destruction. Le bras gauche de la Patrie s'appuierait sur le Génie de l'Egalité et offrirait aux yeux le niveau, vainqueur des préjugés, tandis que sa main droite, soutenue par la Liberté, élèverait et ferait briller la palme qu'elle réserve aux vrais amis de la Patrie. Ce groupe serait porté sur un soubassement enrichi de bas-reliefs et d'allusions philosophiques; de grands degrés la sépareraient du sol de l'édifice, et des autels, en forme de candélabres, brûleraient à ses côtés. — L'autel de la Patrie, élevé sur cinq marches, serait placé au milieu de la coupole, de manière qu'en entrant il paraîtrait arriver aux pieds du colosse... Je persiste à penser que pour les diverses institutions civiques dont le Panthéon doit devenir le centre, il sera nécessaire d'y établir à demeure un autel propre aux cérémonies que l'usage y règlera. L'essai que j'en ai fait faire prouve que cet autel ainsi placé aura l'avantage d'occuper le milieu de l'édifice sans l'embarrasser; mais le point central du monument aura besoin d'embellissements analogues. Des statues du même genre que celles qui ornent le péristyle, devront orner les pans coupés des piliers du dôme; elles pourraient, quant aux sujets, correspondre au motif de l'autel. Rien n'empêche qu'on n'emploie à cette décoration le reste des figures résultantes de la distribution des travaux d'encouragement. Cette décision dépend du Directoire.

« Les quatre grands pendentifs de la coupole s'exécutent. L'intention première de l'auteur du monument avait été de les faire en métal ou en stuc; c'est pour cela qu'on ne voit aujourd'hui que leurs cadres sans aucun bossage pour leur exécution. Tout incrustement de pierre serait dangereux dans cet endroit; la construction des pendentifs s'y oppose : il a donc fallu prendre le parti du métal; mais le cadre lourd et saillant a paru aux artistes chargés de ces bas-reliefs une espèce d'entrave mise au développement de leurs inventions... J'en ai ordonné la suppression. Pour contraster avec les sujets des seize pendentifs qui se composent de deux figures, j'ai pensé que de grands Génies ailés, de la proportion de quinze pieds, occuperaient heureusement cet espace. Chacun d'eux correspond, par son motif et ses attributs, aux quatre motifs généraux de la décoration intérieure; chacun d'eux, dans une attitude et un développement différents, est comme le résumé du sujet de chaque nef. — Le premier est le Génie de la Philosophie tenant le flambeau de la Vérité d'une main, un joug brisé et des chaînes rompues de l'autre; un globe est sous ses pieds avec les emblèmes des préjugés, et le griffon qui est le symbole de l'erreur; sa tête est ornée de rayons. — Le Génie de la Vertu, considéré sous le rapport politique de force et d'amour de la patrie, lui fait pendant; il est coiffé de la peau du lion; il tient la massue et la pique

qui vient de percer le monstre abattu à ses pieds. — Le Génie des Sciences, avec une couronne étoilée, fait le troisième sujet : il tient l'emblème antique de la Nature (ou la Diane d'Éphèse); le globe terrestre est sous ses pieds, et la sphère céleste, figurée par le zodiaque, est dans sa main; il est accompagné du Sphinx et des instruments de la Science. — Le Génie des Arts, couronné de fleurs, est le sujet du quatrième; il tient d'une main la lyre, symbole de l'Harmonie, qui caractérise tous les arts. Le pouvoir des arts et de l'harmonie sur les mœurs des peuples et sur la civilisation, est exprimé par le lion enchaîné qui mord le frein que tient l'autre main du Génie. — Le premier de ces bas-reliefs est de Pasquier, le second de Ramey, le troisième de Baccarit, le quatrième d'Auger.

« La frise continue qu'offre à entreprendre le stylobate intérieur du dôme, représenterait le triomphe de la Raison et les honneurs décernés aux grands hommes.

« Ces objets terminés, restera le plafond à peindre, qui ne pourra s'entreprendre que l'année prochaine; son peu d'étendue le rendra susceptible d'être fini dans le cours de la même année. »

On sait que ces peintures de la coupole représentaient naturellement l'apothéose du Génie et de la Vertu.

Dans le *Recueil et Parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes*, de Durand, professeur d'architecture à l'École polytechnique, se trouve, planche 10, une coupe du « Panthéon français, ci-devant Sainte-Geneviève », où l'on reconnaît au fond de l'édifice, dans la niche décrite par Quatremère de Quincy, la statue assise de la Patrie, entre ses autels-candélabres, et aussi les grands génies des pendentifs de la coupole, sans oublier la Renommée du sommet. Dans une autre planche, nous avons la façade avec les six colosses du péristyle, les bas-reliefs, le fronton et la même Renommée. Landon a fait réduire au trait la coupe intérieure de Durand, et a donné également au trait une élévation du monument avec le fronton de Moitte et les quatre colosses du porche. Ces mêmes groupes étaient reproduits, nous l'avons dit, dans le dessin de Garbizra, et sont encore indiqués dans l'Apothéose de J.-J. Rousseau par Girardet.

L'abbé Ouin-Lacroix, résumant les autres projets de Quatremère, nous dit que « les corps des grands hommes devaient être déposés dans les caveaux, tandis que leurs statues ou leurs bustes de marbre décoreraient le pourtour du monument, devenu leur tombeau. De là cette autre idée de Quatremère à l'égard de la suppression des croisées latérales qui répandant des flots trop multipliés de lumière dans l'intérieur de l'édifice, lui paraissaient peu en rapport avec un mausolée. Les croisées supprimées, les murailles du Panthéon ne présentèrent plus que les vastes surfaces nues que nous voyons aujourd'hui. — Quatremère proposa en outre d'entourer le monument par un mur d'enceinte, avec des galeries

funéraires où l'on érigerait des tombeaux à ceux qui, comme les triomphateurs antiques, n'auraient mérité que les honneurs d'un demi-triomphe. — De ces divers plans de décoration proposés par l'agent du Gouvernement en 1791, plusieurs s'exécutèrent, les autres restèrent à l'état de projet... [1] » On sait comment de ce Panthéon révolutionnaire, — dont rien aujourd'hui ne subsiste, si ce n'est les deux bas-reliefs de Chaudet et de Le Sueur, et quelques détails dans les décors des voûtes intérieures, — les honneurs furent décernés tout d'abord à Voltaire, à Rousseau, à Lepelletier de Saint-Fargeau, à Barra, à Viala, à Descartes, puis au milieu de quelles acclamations délirantes, Mirabeau et Marat [2] y furent tour à tour transportés, et comment ils ne firent que s'y succéder

1. *Histoire de l'église Sainte-Geneviève, patronne de Paris et de la France (ancien Panthéon français), par M. Ouin-Lacroix*, etc. Ouvrage orné de dix dessins, par Frédéric Legrip. — Paris, Sagnier et Bray, 1852.

2. Voir *Translation de Voltaire à Paris et détails de la cérémonie qui aura lieu le 14 juillet* (corrigé à la main : le 11), *arrêtée par le directoire du Département, sur le rapport de M. Charron* (1791); — *Voltaire des Champs-Élysées à ses concitoyens*. — Cette translation solennelle et théâtrale des restes de Voltaire au Panthéon, le 11 juillet 1791, ne pouvait manquer d'exercer le crayon des dessinateurs du temps. M. de Champeaux me signale sur ce sujet une gravure de Miger d'après un dessin de L. Lagrenée fils, la *Procession patriotique*, exposée au Salon de 1797, indiqué également dans l'*Histoire de la gravure en France*, de G. Duplessis ; — et dans les ventes on a vu passer diverses autres compositions : à la vente Alex. Lenoir, en 1827, un dessin de Laffitte, rehaussé de blanc, « les honneurs du Panthéon décernés à Voltaire »; — dans la vente de M. D..., dirigée par Vignères, mars 1860, un autre dessin à l'encre de Chine, légèrement colorié, « dans la manière d'Hennequin : douze chevaux blancs et attelés au char funèbre qui est suivi d'un cortège de personnages portant des attributs allégoriques »; M. de Saint-Albin avait prêté à l'exposition de l'Union centrale en 1876, une « Apothéose de Voltaire au Panthéon, dans la manière de Moreau le Jeune ». — Mais l'un des plus curieux et des plus intimes souvenirs de la cérémonie nous est conservé par un dessin que nos lecteurs ont vu exposé au Musée des arts décoratifs parmi les autres dessins d'ornement, et que le catalogue de M. Éphrussi a décrit sous le n° 349 : « Char pour le transport des cendres de Voltaire, attelé de quatre chevaux blancs; le baldaquin est surmonté d'une flamme tricolore. A la plume et à l'aquarelle. » Voilà pour le dessin, mais c'est surtout l'inscription de son revers que nous ne pouvons nous priver de reproduire ici : « Transport des os de M. de Voltaire de l'abbaye de Cellières, prest de Troye, pour estre deposés au Pantéon français à Paris. Le cit. Rondot, orfèvre, graveur et dessinateur à Troyes, chargé de la part de la Convention de faire le nécessaire pour rendre cette translation autant éclatante que le sujet le permettait, a fait faire cet espèce de corbilliard orné d'allégorie et d'ornement analogue à la mémoire d'un poète aussi recommandable, ce qui a été fait et exécuté à Troyes. Transporté à Cellières et de là à Paris le... de 17... » M. Natalis Rondot, qui avait bien voulu prêter à notre exposition ce dessin d'un caractère si singulier, nous a donné obligeamment quelques

pour aller à l'égout. Et j'ai grand'peur, entre nous, qu'un Panthéon ne soit jamais l'affaire de ce peuple français, car la patience et le sang-froid lui manquent pour mesurer au juste la taille de ses contemporains; il les grandit avec passion, ou les diminue avec rage. Ce malheureux temple semble condamné de naissance à être éternellement tiraillé entre la sauvagerie d'Attila et la dévotion de sainte Geneviève, et on se rappelle, malgré soi, l'étrange prophétie qu'un méchant poëte latin du temps écri-

détails sur son auteur : « Louis-Joseph Rondot, mon grand'père, est né en 1756, et est mort en 1802. Il était fils d'un orfèvre de Troyes, qui fut graveur de la monnaie de cette ville, qui fit des travaux d'orfèvrerie à Paris et prenait le titre de graveur du Roi. Louis-Joseph a travaillé plusieurs années chez Gouthière; c'est son parent De Wailly qui l'y avait placé. Il a été dessinateur et graveur; il a été orfèvre à Troyes. J'ai de lui plusieurs centaines de dossiers, entre autres un ouvrage sur les costumes, qui comprend trois ou quatre cents dessins. » — Rousseau naturellement ne tarde pas à suivre Voltaire : Voir la *Pétition* de Ginguené *à l'Assemblée nationale, contenant mi nde de la translation des cendres de J.-J. Rousseau au Panthéon français, séance du 27 août* 1791, et le *Rapport* de Lakanal *sur l'ordre et composition du cortège,* etc. — Touchant Jean-Jacques au Panthéon, outre le dessin et l'eau-forte de Girardet, dont nous avons déjà parlé, nous pouvons citer le tableau de Demachy (Salon de 1795) : « Sarcophage de Jean-Jacques Rousseau inhumé au Panthéon, effet de lumière. » (Une petite esquisse sur bois, représentant ce sujet avait été acquise pour le Musée municipal et a été détruite dans l'incendie de l'Hôtel de ville en 1871 : *Note de M. Champeaux.*) — Pour Descartes, voir, de M.-J. Chénier, le *Rapport à la Convention et les décrets qui décernent à René Descartes les honneurs dus aux grands hommes et ordonnent de transporter au Panthéon son corps et sa statue* (2 octobre 1793). — Pour Barra et Viala, voir les *Nouvelles archives de l'art français* (1872, pp. 420, 426-7), et le *Rapport* de L. David sur la *Fête héroïque pour les honneurs du Panthéon à décerner aux jeunes Barra et Viala, séance du* 23 *messidor an II de la République,* et le *Détail exact de la fête héroïque et de toutes les cerémonies.* Le 3 thermidor, David prononçait encore un *Discours sur le projet de la fête de Viala.* La date de la fête était fixée au 10; mais la catastrophe du 9 coupa court à la solennité qui fut ajournée, puis abandonnée. — Toutefois, en septembre 1794, deux mois après la chute de Robespierre, on portait encore Marat au Panthéon sur un char ombragé par quatorze drapeaux destinés à nos quatorze armées, et, ce jour-là, « au moment où l'on descendait du char le cercueil qui contenait ses cendres, on rejetait du temple des grands hommes, par une porte latérale, les restes impurs du royaliste Mirabeau ». Voir un *Rapport de M.-J. Chénier à la Convention pour faire enlever du Panthéon le corps de Mirabeau,* 5 *frimaire an III.* Mirabeau, dont la mort avait motivé la proposition Pastoret et qui, en 1791, avait étrenné le Panthéon, y était resté trois ans et demi; Marat, l'ami du peuple, n'y demeura pas deux mois. On venait de découvrir que, lui aussi, était un « royaliste ». Un autre favori de David, Lepelletier de Saint-Fargeau avait précédé ces derniers venus au Panthéon, depuis le 24 janvier 1793. Voir encore, sur toutes ces grotesques mascarades civiques, le livre de M. Quin-Lacroix.

vit, pour bien dire, sur sa première pierre, comme il sortait à peine de terre :

Templum augustum, ingens, reginâ assurgit in urbe,
Urbe et patronâ virgine digna domus.
Tarda nimis pietas vanos moliris honores,
Non sunt hæc cœptis tempora digna tuis :
Ante Deo in summâ templum quam erexeris urbe,
Impietas templis tollet et urbe Deum.

III.

Les églises étaient depuis six ans rendues aux cérémonies chrétiennes, que le Panthéon demeurait encore livré au vague abandon, à l'instabilité quasi-ridicule de son culte philosophique. Dans les premiers jours de février 1806, l'empereur le visita, et le 18 il écrivait à M. de Champagny la lettre suivante, dont copie m'a été obligeamment communiquée par M. François Chauvat, d'Angers, lequel a trouvé ce document, ainsi que diverses pièces qui vont suivre, dans les papiers de François Grille, ancien directeur de la division des Sciences et des Beaux-Arts au ministère de l'intérieur sous la Restauration, papiers conservés depuis sa mort dans la bibliothèque municipale d'Angers.

ORDRE DONNÉ PAR SA MAJESTÉ L'EMPEREUR ET ROI A SON EXCELLENCE LE MINISTRE DE L'INTÉRIEUR, LE 18 FÉVRIER 1806.

Monsieur Champagny, mon intention est qu'on achève le Panthéon le plus promptement possible, et que dès le mois de mars les travaux soient dans une grande activité, sur le fonds de cinq millions qui est à la Caisse d'amortissement, provenant du produit des droits sur les exportations de bleds. Mon intention est que 20 p. 100 soient destinés à l'achat de 3,000 quintaux de bleds, et 20 pour 100 pour les travaux d'embellissement de Paris, ce qui fera 1 million pour achat de bleds et 1 million pour les travaux de Paris. Toutes les recettes qui proviendront du même objet seront affectées dans la même proportion à ces deux destinations. Vous emploierez le million destiné aux travaux de Paris de la manière suivante : Cinq cent mille francs pour les travaux à faire cette année au Panthéon, et cinq cent mille francs pour l'érection d'un arc de triomphe à l'entrée du boulevard, près le lieu où était la Bastille, de manière qu'en entrant dans le faux-bourg Saint-Antoine on passe sous cet arc de triomphe.

Sur ce, je prie Dieu qu'il vous ait en sa sainte garde.

Paris, le 18 février 1806.

Signé : NAPOLÉON.

Dès le lendemain, 19 février, le ministre des cultes Portalis adressait à l'empereur un rapport où il lui disait : « La religion seule comble l'es-

pace infini qui sépare le ciel de la terre; la religion seule imprime aux cérémonies nationales et civiles, quelles qu'elles soient, cette gravité imposante, ce caractère touchant qui commande le recueillement, le respect; elle lie les actions passagères de l'homme à cet ordre de choses éternel, source



ESQUISSE POUR LA « JUSTICE »,

PENDENTIF DE GÉRARD A LA COUPOLE DU PANTHÉON. — (Dessin de l'artiste.

unique de toutes les consolations, but unique de toutes les espérances. » — Et le même jour, autre rapport à l'empereur de M. de Champagny, ministre de l'intérieur : « Sire, dans le cours des désordres qui ont accompagné nos troubles civils, deux grands monuments publics (l'abbaye de Saint-Denis et le Panthéon) ont offert un spectacle qui a affligé les amis

des arts et les âmes religieuses. L'église Sainte-Geneviève, le plus beau de tous les temples de la capitale, ce temple qui placé au sommet du mont consacré à un culte tutélaire, couronnait si noblement l'ensemble des chefs-d'œuvre qui décorent cette cité et annonçait de loin à l'étranger le règne auguste de la religion sur cette population immense, enlevé au vœu de la piété, au moment même où elle allait en jouir, consacré ensuite à une autre destination, laissé enfin désert, sans emploi, sans but, semble s'étonner lui-même d'un tel abandon : la froide curiosité, en visitant son enceinte, s'étonne de rencontrer déjà, dans un monument à peine achevé, la solitude des ruines; le génie des arts, qui épuisa sur lui toute la richesse de ses conceptions, s'afflige de le trouver sans caractère, je dirai presque sans âme et sans vie. La religion, voyant ses espérances trompées, détourne ses regards d'un monument dont la majesté ne peut être dignement remplie que par le culte du Très-Haut, et qui s'élevait comme le juste hommage rendu à Dieu par le génie des hommes... » — Le même jour encore, le ministre secrétaire d'État écrivait à son collègue le ministre de l'intérieur (Papiers Fr. Grille) :

S. M. désire, Monsieur, que Votre Excellence fasse proposer à la première classe de l'Institut les questions suivantes :

Quels avantages ou quels inconvénients y aurait-il à faire les piliers du Panthéon en fonte?

Quel est le rapport de la ténacité de la fonte à l'espèce de pierre qui a servi à la construction du Panthéon?

Quel est son rapport avec la pierre de roche de Châtillon?

Que coûterait la construction, soit en fonte, soit en pierre du Panthéon, soit en pierre de roche de Châtillon?

L'élégance du bâtiment perdrait-elle au renforcement des piliers?

Agréez, je vous prie, Monsieur, l'assurance de ma plus haute considération.

Paris, 19 février 1800.

Signé : Hugues B. Maret.

Note de la main du Ministre :

Écrire sur-le-champ à l'Institut.

Signé : Champagny.

Pour copie conforme :

Le Secrétaire général du Ministre,

V.-M. De Gérando.

Le lendemain, 20 février, était signé le décret impérial dont nous transcrivons ici les trois premiers articles : « 1° L'église Sainte-Geneviève sera terminée et rendue au culte, conformément à l'intention de son

fondateur, sous l'invocation de Sainte-Geneviève, patronne de Paris. — 2° Elle conservera la destination qui lui avait été donnée par l'Assemblée constituante, et sera consacrée à la sépulture des grands dignitaires, des grands officiers de l'Empire et de la couronne, des sénateurs, des grands officiers de la Légion d'honneur, et en vertu de nos décrets spéciaux, des citoyens qui, dans la carrière des armes, de l'administration, des lettres, auront rendu d'éminents services à la patrie; leurs corps embaumés seront inhumés dans l'église. — 3° Les tombeaux déposés au Musée des monuments français seront transportés dans cette église pour y être rangés par ordre de siècles... » — Ainsi s'explique la phrase du rapport de M. de Champagny : « Le génie des Beaux-Arts, qui accueillit naguère les monuments funèbres pour les sauver, gémit de les voir déposés dans une enceinte (le Musée des Petits-Augustins), où tout leur est étranger, où semble éteinte la pensée qui les éleva, où rien ne les explique, où, devenus stériles et morts, ils ne transmettent qu'une impression incertaine à l'âme du spectateur. Votre Majesté a voulu rendre à la religion les mausolées que la religion fonda, leur rendre à eux-mêmes leur caractère primitif, les rétablir dans leur harmonie naturelle avec tous les souvenirs qu'ils doivent consacrer; et, sans les dérober à l'admiration publique, associer leur présence aux cérémonies funèbres et au spectacle du culte divin... » — Ce projet de translation dans l'église Sainte-Geneviève des cénotaphes de Français illustres, conservés au Musée des Petits-Augustins, n'eut pas de suite, et la Restauration fit plus sagement en les restituant, lors de la dispersion de ce Musée, à Saint-Denis et aux églises diverses, où Alexandre Lenoir les avait recueillis pour les sauver d'une destruction certaine, et avait ainsi mérité une éternelle reconnaissance de la nation. Cependant, pour le Panthéon, la vraie vérité était là, et l'Empereur, avec son sens droit et haut, l'avait discernée du premier coup. Jamais des politiques sérieux ne pourront songer à duper l'univers entier et l'histoire, témoins de notre gloire antique, au point de leur faire croire que la France, la grande France, l'intarissable nourrice des grands capitaines, des grands hommes d'État, des grands magistrats, des poètes fameux et des artistes illustres, que notre vieille et noble patrie date de 1791, ou même de 89. — De 1806 à 1815, l'Empire dépensa pour la restauration et l'achèvement de Sainte-Geneviève plus de 2,200,000 francs. « Rondelet, dit l'abbé Ouin-Lacroix, proposait, le 4 juillet 1812, au directeur des travaux publics les quatre sujets suivants à exécuter en bas-reliefs pris dans la masse, pour les pendentifs du dôme : « 1° Le rétablissement du culte catholique par S. M. l'Empereur; — 2° La dédicace de l'ancienne église Sainte-Geneviève par Clovis; —

3° Le vœu de Louis XV pour la construction de la nouvelle; — 4° Sa restauration et son achèvement par l'empereur, avec une inscription en bronze doré dans la frise de l'entablement qui couronne les pendentifs du dôme, comme à Saint-Pierre de Rome. » — La commande la plus intéressante pour sa décoration que nous puissions citer, est celle formulée dans les trois pièces suivantes :

NOTE (DE M. DENON)

Le Directeur a vu plusieurs fois M. Gros, relativement au plafond du Panthéon, et déjà il a eu l'honneur de soumettre à S. E. une première intention de cet artiste sur la disposition de cette peinture. M. Gros, après avoir examiné l'emplacement, demande si l'on va fermer de suite la voûte, afin qu'il puisse faire mettre sur le mur l'impression à l'huile bouillante sur laquelle il doit peindre. Il observe que les grandes chaleurs sont propices à faire sécher cette couche, et demande à être autorisé à la faire mettre pour pouvoir s'occuper incessamment de cet ouvrage.

Paris, le 23 juillet 1811.

A MONSIEUR LE CHEVALIER DENON, DIRECTEUR GÉNÉRAL DU MUSÉE NAPOLÉON.

Je vous préviens, Monsieur le Directeur, que, d'après votre note du 20 de ce mois, j'ai invité M. le chevalier Bruyères à charger M. Rondelet de mettre sur-le-champ le S. Gros à portée de commencer les travaux relatifs à la peinture de la calotte du dôme du Panthéon.

Je vous prie, Monsieur, de vouloir bien faire, avec l'artiste, le marché que vous jugerez le plus convenable, et de le soumettre ensuite à mon approbation.

J'ai l'honneur de vous saluer avec considération.

MONTALIVET.

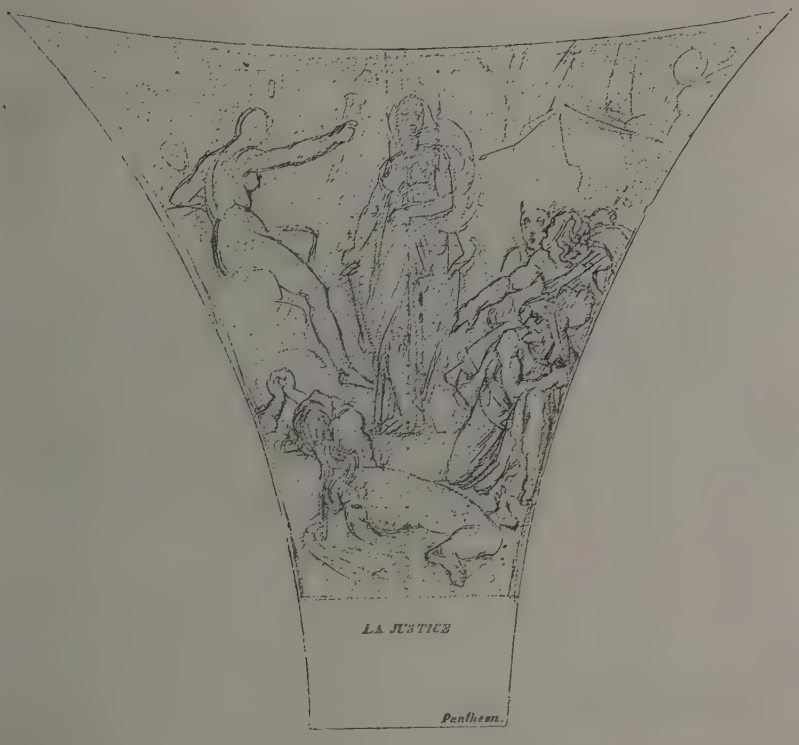
Le « marché », le voici, tel qu'il fut formulé par Gros, sans doute d'accord avec M. Denon, et tel qu'il fut approuvé par le ministre. Nous le redonnons ici à cause de son importance dans l'histoire de l'œuvre, bien qu'il ait été déjà publié par Delestre, dans la vie du grand artiste, son maître :

« Je soussigné, Antoine-Jean Gros, peintre d'histoire, membre de la Légion d'honneur, m'engage, envers Son Excellence le Ministre de l'Intérieur, à peindre la calotte du dôme du Panthéon et à y représenter, dans la proportion de figures de quatre mètres, une gloire d'anges emportant au ciel la châsse de sainte Geneviève; au bas, Clovis et Clotilde son épouse, fondateurs de la première église; plus loin, Charlemagne, saint Louis, et, à la partie opposée, Sa Majesté l'Empereur et Sa Majesté l'Impératrice consacrant la nouvelle église au culte de cette sainte.

« Je demande pour cet ouvrage la somme de trente-six mille francs, qui me seront payés en trois termes, savoir : douze mille francs, lorsque ma composition sera ter-

minée et arrêtée par Son Excellence, et que je pourrai me mettre à peindre; douze mille francs lorsque mon ouvrage sera avancé aux trois quarts, et les derniers douze mille francs lorsque, l'échafaud retiré, on pourra jouir de la vue du plafond.

« Il ne me sera fourni, pour m'en faciliter l'exécution, que le plancher actuel qui ferme l'ouverture de la première calotte. Tout autre ustensile, tels qu'échelles doubles, marchepieds, tréteaux, etc., etc., seront à ma charge, et je ne pourrai rien revendiquer pour leur payement ou loyer.



DEUXIÈME ESQUISSE POUR LA « JUSTICE », PENDENTIF DE GÉRARD A LA COUPOLE DU PANTHÉON. — (Dessin de l'artiste.)

Je m'engage à terminer cet ouvrage dans l'espace de dix-huit mois, si la calotte est fermée au premier janvier prochain; et de deux ans, si elle ne l'est qu'au mois de juin 1812.

« Paris, le premier août dix-huit cent onze.

« GROS. »

« Approuvé : Paris, le 9 août 1811.

« *Le Ministre de l'Intérieur,*

« Comte de l'Empire,

« MONTALIVET. »

La curieuse esquisse, peinte par Gros conformément à cette commande, se trouve aujourd'hui conservée au musée Carnavalet.

Nous avons encore deux pièces à joindre à l'histoire de cette fameuse coupole de Gros, dont l'exécution fut l'un des événements d'art de la première moitié de notre siècle ; quatre ans après la commande il écrivait au ministre :

Paris, 16 avril 1815.

Monseigneur,

L'ébauche du plafond de Sainte-Geneviève étant terminée et reprenant ce travail sous le rapport du fini, je désirerais de votre bienveillance être mis à même de travailler avec sécurité. L'année terrible qui vient de s'écouler ayant motivé différents ordres et contre-ordres émanés du Ministère de l'Intérieur, j'ai éprouvé beaucoup de perte, soit de travail, soit de temps; veuillez les prendre en considération et me faire trouver dans votre sollicitude l'appui réel et la tranquillité du travail définitif que j'entreprends; s'ils me manquaient, malgré tout mon zèle, je me trouverais obligé de me rejeter sur des portraits, triste ressource de notre art et l'écueil des artistes appelés à de plus nobles travaux.

Le prix de cet immense travail étant de cinquante mille francs, il est naturel et c'était même l'intention de le diviser en quatre payements, les trois premiers de douze et le dernier de quatorze.

J'ai reçu le premier, il y a plus de dix-huit mois; les préparations particulières, le travail de mon ébauche et les vicissitudes qu'elle a éprouvées l'ont bien comblé. Je désirerais donc le deuxième païement, bien nécessaire pour suivre sans distraction aucune cet immense travail dans sa partie la plus délicate et définitive.

Monseigneur,

De Votre Excellence, le très-humble et très-obéissant serviteur,

GROS,

Peintre d'histoire, membre de la Légion d'honneur.

Rue des Fossés-Saint-Germain-des-Prez, n° 14.

Mais à ce moment-là même les événements politiques forçaient Gros à modifier dans quelques figures principales les données de sa composition première. Louis XVIII, petit-fils du fondateur de la basilique, remontait sur le trône de France, et le 26 décembre 1821, il mandait à Mgr de Quélen, archevêque de Paris, qu'ordre avait été donné par lui de mettre la nouvelle église à la disposition du prélat, et l'invitait à une réouverture solennelle, qui eut lieu le 3 janvier 1822, en présence des princes de la famille royale, des pairs, des députés, des conseillers municipaux de Paris et de tous les corps constitués. Je ne veux retenir de la cérémonie qu'un détail, c'est que « de magnifiques tapisseries des Gobelins décoraient la muraille ». — Cette nouvelle restitution du Pan-

théon au culte motiva une médaille commémorative, et la lettre suivante de M. Dacier, secrétaire perpétuel de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, conservée dans les papiers de Fr. Grille :

Paris, le 19 juin 1822.

LE SECRÉTAIRE PERPÉTUEL DE L'ACADÉMIE

Monseigneur,

J'ai l'honneur d'adresser et de soumettre à Votre Excellence le dessin de la médaille composée par l'Académie, pour consacrer la mémoire du rétablissement du culte dans l'église dédiée originairement à la patronne de Paris. Le type représente la façade du monument, et un peu en avant sainte Geneviève descendant sur un nuage et venant reprendre possession de la basilique que la piété des Parisiens a érigée en son honneur, sous la protection de nos rois. A l'un des côtés du portique est la ville de Paris présentant l'édifice à la Sainte; à l'autre côté est la Religion qui le consacre, suivant les rites usités de l'Église. La légende autour du type exprime le retour de sainte Geneviève dans son temple, conformément aux vœux des Parisiens; celle de l'exergue annonce que cet édifice a été rendu à sa destination primitive par ordonnance du Roi, dont l'autre côté de la médaille offre l'effigie.

Je prie Votre Excellence de vouloir bien recommander au graveur de ne point placer son nom dans le champ de la médaille, ce qui est très inconvenant, et de se concerter avec moi sur la place où il peut le graver, ainsi que sur le nombre de fleurs de lis que doit avoir l'écusson de la ville de Paris, auquel le dessinateur a eu le tort de n'en donner que trois.

J'ai l'honneur de renouveler à Votre Excellence l'hommage de mes sentiments les plus dévoués et les plus respectueux.

DACIER.

Enfin, en 1824, fut terminée et découverte la belle et claire et harmonieuse peinture de Gros, le premier effort grandiose de peinture décorative dans notre pays, depuis que Vien et David avaient frappé de mort l'école du XVIII^e^ siècle. Gros lui-même nous en a donné l'explication dans la note détaillée qui suit, et que nous devons toujours à l'obligeance de M. Charvat :

EXPLICATION DES PEINTURES DE LA COUPOLE SAINTE-GENEVIÈVE, EXÉCUTÉES PAR GROS, DE L'INSTITUT, ET RENDUES PUBLIQUES LE JOUR DE LA SAINT-CHARLES, FÊTE DU ROI.

L'éloge le plus doux au cœur de Charles X est l'éloge du modèle qu'il s'est donné.

(*Discours lu à la séance de l'Académie des beaux-arts, le 2 octobre 1824.*)

La sainte, protectrice de la France, portée sur un nuage, accompagnée de deux anges qui répandent des fleurs, descend vers les quatre monarques dont les règnes,

remplis de nobles actions, ont été les quatre époques les plus brillantes de la monarchie. Prosternés, ces monarques rendent hommage à la patronne de Paris. La sainte, une main étendue vers le ciel et l'autre étendue vers le groupe de Louis le Désiré, assure à ce roi et à sa race la constante protection de l'Éternel.

La première époque est celle de Clovis, qui fonda la monarchie et qu'on voit, à la persuasion de Clotilde, sa royale épouse, reconnaître le saint Évangile. Clovis est revêtu de sa robe de baptême. Ce groupe est surmonté de trois petits anges qui, pour la première fois, font retentir les airs du nom de France.

Au-dessous du groupe est un trophée qui rappelle les victoires par lesquelles Clovis a délivré les Gaules du joug des Romains; un autel de druides renversé montre cette religion sanguinaire disparaissant sous celle du Christ.

Charlemagne forme la seconde époque; le peintre a cherché, par l'étendue même du groupe, à rendre et rappeler la grandeur et l'éclat du règne de ce monarque. Charlemagne, prosterné ainsi que son épouse auguste, d'une main élève le globe, symbole de l'empire, de l'autre maintient ses institutions, telles que les Capitulaires et l'Université. Il remet sous la protection de la sainte et ses plans, et ses lois, et son empire.

L'ange qui porte la table des lois a pour pendant un ange portant une croix qu'il présente aux Saxons nouvellement convertis et amenés par Charlemagne au christianisme.

Le trophée rappelle les victoires remportées sur les nations du Nord et de l'Est.

Saint Louis remplit la troisième place et représente la troisième époque. C'est de lui que descend la longue suite de nos rois.

Prosterné avec la reine, sa femme, il montre à la sainte les fruits de ses travaux pour la religion et le bonheur de son peuple.

Deux anges portant des étendards signalent les deux croisades du saint roi et le triomphe de la croix sur le croissant, confondu avec un monceau d'armes, trophée de la guerre contre les Sarrasins.

La quatrième époque est celle de la Restauration.

Louis XVIII, accompagné et soutenu filialement par son auguste nièce (la nouvelle Antigone), tourne ses regards vers la sainte de Nanterre, la patronne de Paris. Il l'invoque pour la France, dont il tient d'une main le globe fleurdelisé, qu'il joint, dans sa prière, à la table portée par deux anges, où la Charte, l'œuvre de ses veilles, est gravée. De l'autre main, le monarque désiré et réparateur couvre de son sceptre le jeune duc de Bordeaux, que deux anges viennent de déposer à ses genoux. L'un de ces anges montre que c'est un don du ciel; l'autre jette dans les abîmes le triste voile, le crêpe noir et funeste dont sa naissance reste enveloppée.

A l'apparition du roi et de son immortel ouvrage, cette Charte sublime, l'ange de la paix descend, apparaît et fait taire les orages.

L'auguste princesse, la nouvelle Marie-Thérèse, lève les yeux vers le ciel, qui s'ouvre au-dessus de saint Louis : elle voit Louis XVI et la reine qui reposent dans le séjour des bienheureux.

La reine y fait remarquer au roi martyr que sa famille règne toujours. Louis XVI, levant les yeux où rayonne encore le pardon, bénit, en invoquant le Très-Haut, et la France, et la Charte.

Entre le roi et le jeune Louis XVII qui tressaille de joie en revoyant sa sœur, la douce colombe, la victime dévouée, Madame Élisabeth est dans le recueillement auprès du roi, son frère chéri.

Sous le groupe de Louis XVIII et sur un monceau de vieux lauriers jonchés de couronnes murales, de canons enfouis, s'élèvent des lauriers frais, des couronnes murales nouvelles où l'on distingue celles du Trocadéro, de Cadix et de Madrid.

Une branche d'olivier règne sur le tout, et le monarque demande à la sainte et la paix divine, et la conservation des jours précieux du duc de Bordeaux.

Toute la peinture de la coupole comporte une superficie de 3,256 pieds.

GROS.

1824.

Après cette « explication » donnée par l'artiste lui-même, nous jugeons absolument inutile de parler plus longuement de l'œuvre dont l'inauguration solennelle, le 4 novembre 1824, fut saluée, en prose et en vers[1], par tout ce qui en France s'intéressait aux arts. Pour la description du premier projet de 1811, et pour l'histoire de toutes les péripéties de la commande en 1815, et des honneurs et des rémunérations dont Gros fut comblé à la suite de la découverte de la coupole, nous ne pouvons que renvoyer au livre bien connu de son biographe fidèle : *Gros et ses ouvrages, ou Mémoires historiques sur la vie et les travaux de ce célèbre artiste, par J.-B. Delestre.* — M. J.-B. Delestre a donné de son volume, sous le titre de *Gros, sa vie et ses œuvres*, une deuxième édition revue et augmentée (Paris, Renouard, 1867), dans laquelle il a complété la description de l'esquisse primitive du maître pour la coupole du Panthéon, par la lithographie au trait de cette esquisse même. On comprend mieux encore par ce dessin sommaire de M. Delestre que par sa description écrite, l'ordonnance symétrique de la coupole et des quatre groupes isolés et vraiment grandioses de nos dynasties françaises. Le monument de Soufflot apparaît entre les groupes de Clovis et de Napoléon. Au centre de la coupole, la châsse dorée est portée par des anges, dans une gloire semée de têtes de chérubins; la houlette et la couronne de roses blanches de la sainte sont de même portées par deux anges à droite et à gauche de la châsse, dans l'empyrée lumineux. C'est Mme de Guizard qui a cédé à la ville de Paris cette claire esquisse de 0m,72 de diamètre, assez terminée pour la commande et qui, nous l'avons dit, a pris naturellement sa place au musée Carnavalet, parmi les autres esquisses des travaux de peinture ordonnés par les préfets de la Seine. M. Delestre raconte comment « pour préserver la peinture de Gros des atteintes du temps, les précautions préparatoires les plus convenables furent prises par une commission spéciale nommée à cet effet,

1. Voir l'*Hymne à sainte Geneviève,* par Delphine Gay, et le *Chant sacré sur la coupole de sainte Geneviève,* par Ch. Grenier (Paris, 1825).

et composée des plus savants chimistes d'alors; MM. Thénard et Darcet confectionnèrent un enduit solide et durable pour recouvrir la calotte interne de la coupole supérieure du Panthéon »; et plus loin il énumère les modifications diverses que dut subir la composition du maître à la suite des grands événements politiques de 1814 et 1815, alors que le prix de son travail étant porté de 36,000 à 50,000 francs, il recevait le 10 août 1814 les nouvelles instructions suivantes : « La quatrième place après Clovis, Charlemagne et saint Louis devra être occupée par S. M. le roi Louis XVIII, accompagnée de son auguste nièce la duchesse d'Angoulême et remettant le royaume sous la protection de la sainte »; puis le contre-ordre du 31 mars 1815 qui réintégrait l'Empereur au Panthéon; enfin celui postérieur aux Cent Jours ,qui rendait à Louis XVIII sa place définitive.

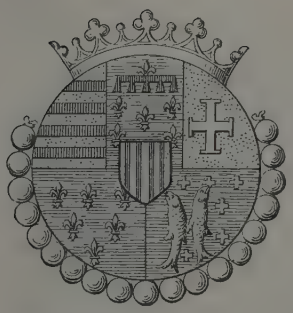
PH. DE CHENNEVIÈRES.

(*La suite prochainement.*)



LE RETABLE DE SAINT-DIDIER

A AVIGNON



« L'une des plus illustres pièces de Dieu est le monde, du monde l'Europe, de l'Europe la France, et de la France la Provence. » Ainsi s'exprimait, dans son hyperbolique langage, le chroniqueur César Nostradame. En se rapprochant de notre époque, la modération se fait. « Ne vous retenez point quand votre plume veut parler de la Provence. » C'est là ce qu'une noble dame d'esprit, Mme de Sévigné, écrivait à Mme de Grignan, sa fille. Bien que le mot date de deux cents ans il a le don de ne point vieillir, et il plaira longtemps encore de se conformer à ce conseil à la fois utile et attrayant.

Aujourd'hui nous publions quelques notes sur un remarquable travail de marbre placé dans une chapelle de la paroisse Saint-Didier, à Avignon.

Mais les opinions formulées sur les beaux-arts ne procèdent pas seulement de la vue et de l'appréciation des objets, elles exigent des recherches et des preuves. Les archives fortifient l'archéologie : on ne saurait soutenir que celle-ci répugne à l'esthétique.

Pour celui qui aime la Provence avec les élégantes manifestations de son passé, le rétable de Saint-Didier vaut la peine qu'on l'étudie; car il y a dans ce morceau de marbre travaillé une plus large part pour l'histoire raisonnée que pour la simple admiration.

Malheureusement pour la gravure qui accompagne notre texte, nous n'avons eu qu'une insuffisante photographie. L'original repose dans une désespérante obscurité. Aussi que de peine pour en obtenir la reproduction ! Avant nous, quelques essais par la lumière électrique étaient demeurés infructueux, et les lampes à fil de magnésium, employées au milieu de la nuit, ont seules pu fournir un cliché d'ensemble un peu intelligible. Je m'empresse de rendre justice à l'habileté d'opération de M. Jules Ayasse, amateur intelligent, non moins qu'au zèle de M. l'abbé Raymond et à l'obligeance du curé de la paroisse. Quant à la partie documentaire, je la dois aux renseignements fournis par le Conservateur du musée autant qu'aux patientes recherches du jeune M. Maire, employé aux archives départementales.

Le retable, mis nouvellement en place dans la paroisse Saint-Didier, avait été exé-

cuté pour une chapelle dite des Célestins, à laquelle s'intéressait particulièrement René d'Anjou, comte de Provence, ce père du peuple, homme, artiste et religieux, dont la cour, quoique nomade, favorisait l'école des peintres et des marbriers d'Avignon. Déjà nous en avons fourni la preuve en mettant en lumière quelques notes du « Livre des comptes des menus plaisirs » rédigées par Jean Alardeau de Vaulx, à propos de Nicolas Froment, l'auteur du fameux triptyque d'Aix[1].

Dans cette étude nous célébrerons le nom d'un sculpteur contemporain du peintre précité, et ce sera une raison de plus pour rendre justice au zèle protecteur du débonnaire souverain[2].

D'après les plus sérieuses indications, l'église des Célestins, encore recommandable par une abside aux gracieuses fenêtres ogivales, passait pour le lieu privilégié de la dévotion des fidèles, douce retraite dans le quartier du calme, en opposition au Rhône et contiguë aux remparts. Au moment de sa fondation, au XIV^e^ siècle (1307-1370), Avignon complait 100,000 habitants, et l'*altera Roma*, la ville aux cent cloches, possédait encore au XVIII^e^ siècle 88 églises et chapelles, et la chronique ajoute 23 monuments.

On se rend sur l'emplacement des Célestins, converti depuis la Révolution en pénitencier militaire, par la place des Corps-Saints ou par la rue Saint-Michel aboutissant à la porte du même nom, donnant accès au terrain d'un cimetière ruiné et disparu, sur lequel, en 1217, Jean de Cajordan, évêque, éleva une chapelle sous le titre de Saint-Michel, « voulant faire cesser le scandale que causait le peuple en se rendant avec des filles de mauvaise vie dans le cimetière des pauvres[3]. »

Après la mort du cardinal Pierre de Luxembourg et son ensevelissement dans ladite chapelle, le pape Clément VII fit venir, le 17 février 1393, des Célestins du Pont-de-Sorgues. Au mois d'avril, même année, Charles VI se déclare fondateur et protecteur dudit monastère; puis, le 7 juillet 1395, le roi de France invite son frère Louis, duc d'Orléans, Jean, duc de Berri et Philippe, duc de Bourgogne, à poser la première pierre. On sait que le duc d'Orléans et l'illustre frère Bénezet, constructeur du pont sur le Rhône, furent inhumés dans l'église dont les chapelles latérales portèrent longtemps le nom des personnages qui y reposaient.

Quant à René, les chartes le déclarent auguste bienfaiteur de ce couvent, parce qu'il lui accordait des péages rémunérateurs, et parmi les pieuses libéralités de l'année 1476, un morceau de la vraie croix enchâssé dans une croix d'or enrichie de trois gros rubis à la place de trois clous et émaillée des différents quartiers armoriés. Cette relique qui, à notre époque, ravirait les plus difficiles collectionneurs, avait été donnée au comte de Provence par le chapitre de Marseille. Pourtant le bonhomme couronné, soit par accès de générosité, soit en raison de ses largesses aristocratiques, ne se lassait de patronner à ses frais l'art religieux. Il ne ménagea plus ses dépenses quand il s'agit de l'autel et du retable de la Passion, le même auquel nous consacrons cette notice : bel ouvrage de sculpture en marbre et en albâtre représentant le *Portement*

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1877, et les *Nouvelles Archives de l'Art français*, même année, qui ont complété notre récit : « A maistre Nicolas Froment, paintre d'Avignon, la somme de treze escuz, c'est assavoir troys escuz pour une ymaize de Nostre-Dame de l'Annunciade qu'il a fait au Roy et dix escuz pour avoyr des couleurs pour faire les armes de la Royne au dos des arcs de pierre qui sont sur la rue touchant les grans portes de la maison du Roy en Avignon. » — Livre des comptes, série B, 2484, f° 28.

2. « *Item fecit fieri tabulare marmoreum magni altaris, in signum prædicta fundationis duodecim fratrum.* » Musée Calvet, Mortuologo des Célestins, XV^e^ siècle, f° 37.

3. Manuscrit de Massillian.

de Croix, peut-être le plus curieux monument en ce genre que nous ait légué l'épanouissement de l'art français. Alors la renommée des Célestins s'étendit, à cause des merveilles d'art qu'ils possédaient, et leur monastère acquit une importance sans égale par la munificence des rois et des puissantes familles du vieux temps. Cette faveur s'était continuée jusqu'à ce que, la tourmente révolutionnaire survenant, la chapelle perdit ses richesses et fut vendue avec ses dépendances pour la modique somme de 11,500 francs, le 29 germinal an III (18 avril 1795).

Dès ce jour, le retable, arraché à sa destination originelle, devint la proie d'un



RETABLE DE SAINT DIDIER, A AVIGNON.

(Bas-relief par Francisco Laurens.)

particulier ; le couronnement et l'inscription, que peut-être par erreur la vente avait négligés, furent relégués dans les salles du Muséum.

Après le Concordat, le chapitre de Saint-Didier, animé d'un louable sentiment de protestation artistique, achetait de l'accapareur la portion inférieure ; plus tard, l'administration du Musée cédait le reste au même chapitre, sous les réserves expresses : 1° que le monument serait rétabli dans son état primitif ; 2° que la pièce avec tous ses fragments, transportée aux frais de la fabrique, resterait sous la perpétuelle surveillance de l'administration Calvet, laquelle aura le droit de demander, d'ordonner même toutes dispositions propres à garantir le monument des dégradations auxquelles l'exposeraient, dans la suite, l'incurie, l'inexpérience ou une dévotion inconsidérée[1].

1. Registre des Délibérations et Extrait du journal *La Commune,* septembre 1849 et 1850.

Malheureusement, les ordonnances ayant le tort de n'être pas plus observées que les traités et le déplacement ayant occasionné le bris de quelques menus fragments, les réparateurs, avides de bon marché, procédèrent au moyen du plâtre, c'est-à-dire avec une fâcheuse parcimonie.

A cette heure, tout reste solidement fixé, mais si absolument établi en demeure sombre, que les moindres rayons lumineux ne peuvent éclairer cette triste chapelle, si tristement dénommée Notre-Dame-de-Pitié.

Placé en face du relief de marbre[1], le visiteur se sent touché par la vétusté archaïque non moins que par la grandeur du sujet et l'originalité des personnages qui le composent. Il considère la sereine résignation de Jésus portant son lourd fardeau, pressé par une foule railleuse et de grossiers satellites qui le conduisent au Calvaire, au moment où il rencontre sa mère. Il remarque l'attitude de la Vierge, baignée de larmes, s'affaissant dans la douleur, étendant ses bras pour implorer la clémence des bourreaux et s'offrant en sacrifice. Son costume de veuve, son voile d'abbesse signifie que la perfection reste au cloître ; sa conformation, intentionnellement dessinée, suppose une femme à peine pourvue des dons féminins. Dans le lointain apparaissent les murs et les tours du temple de Jérusalem, qui semblent se perdre dans l'azur des cieux.

Cette scène, une des plus pathétiques du drame suprême, attire donc l'attention sur deux points opposés : d'un côté, Jésus et les méchants; de l'autre, sa mère et les compatissants. D'où un contraste, une diversité favorable aussi bien à l'idée qu'à l'exécution.

Saint Jean, placé au milieu, et facilement reconnaissable à sa figure douce et à ses yeux baissés, selon la règle, prend le rôle d'intermédiaire; il aiderait volontiers à supporter la croix. La jeune femme qui soutient la Vierge montre, de face, une physionomie régulière, presque rustique, naturellement belle, où se trahit une infatigable ardeur à tout secourir; c'est, au dire de nos théologiens, Marthe, celle que la tradition amènera un jour sur les bords marins de la Provence. Dans l'angle à droite, Madeleine debout, coiffée à la mondaine, vêtue d'une élégante tunique, alors qu'une jolie servante porte sur son épaule le bras dont le coude sort librement du cadre. Dans les intervalles amenés par les lignes profilées des têtes, se montrent les deux Maries, essuyant des larmes abondantes. — A l'arrière-plan et du même côté, les dames étagées sur deux rangs, avec leurs lourdes coiffures en turban, ne sont autres que des citadines, nobles ou bourgeoises, assistant en spectatrices au lugubre office.

Les comparses, pour tenir lieu d'accessoires, conservent ici une importance relative. Il faut ne point négliger les physionomies vulgaires des hommes, plus dépourvues de race qu'animées de perversité. Autant que les souvenirs ont de la valeur, quelques types nous rappellent ceux des hommes de peine qui envahissaient le pont du bateau du Rhône, au moment de l'arrivée, pour s'emparer des effets des passagers. Ces portefaix se décochaient des surnoms topiques : Jean *Col-de-Bœuf,* Tonin *Larges-Pattes,* Ménique *le Coureur,* etc. Tout ceci s'explique. Comme nous l'avons écrit quelque part, la fin du XV^e^ siècle, sans reproduire la Jacquerie, laisse toutefois encore poindre des démonstrations démocratiques non équivoques.

C'est là ce que le sculpteur François Laurens avait compris, et ce que les descendants de René n'avaient point dédaigné. N'est-il pas avéré que l'art est l'expression d'une idée privée ou publique, ou d'un ensemble d'idées? Comme résumé de la pen-

1. Dimension du retable : longueur, 2^m^,60; hauteur, 1^m^,30; taille des personnages, 4/5^e^ de la nature.

sée humaine, il équivaut à une synthèse dans l'histoire. Vraiment, le mérite artistique provient un peu moins de l'adresse que du sentiment, lequel se généralise suivant le génie de chaque époque. Quel sujet plus émouvant, quelle philosophie trouverait une docilité, une douleur plus attendrissante que celle du Crucifié! L'immortel Sanzio, l'auteur du *Pasmo*[1] de Madrid, ne nous contredirait point.

L'observation et l'étude en pays étranger m'ont appris qu'au terme de la période qui sépare le siècle de la Renaissance de celui de la Réforme, une sorte de tristesse générale s'était emparée des esprits méditatifs. Plusieurs sujets émanés des artistes méridionaux subirent le contre-coup de cette disposition mentale qui part de l'Italie, bien plus encore de l'Espagne. Il suffit, pour constater le fait, de parcourir les collections publiques et privées, ainsi que les églises. Combien de fois la *Déposition de la croix,* le *Chemin de la croix,* n'ont-ils pas été traités à l'arrière d'un *trascoro* d'une cathédrale d'Espagne ? Il serait superflu de citer Murcie, Grenade, Jaën, Tarragone. C'est une tendance presque générale. Et je suis toujours plus de cet avis, qu'entre les deux courants qui formèrent la Provence, celui de l'Espagne eut une force supérieure à celui de l'Italie. Le relief entier de certains personnages en scène, détachés du fond, comporte plus la manière espagnole que l'italienne. Un détail seul marquerait, ce me semble, un peu d'intrusion italienne, ou mieux toscane : ce sont les ors rouges habilement ménagés à travers les plis, avec rehauts de gros bleu. Tout cela commande un mode plus saisissant, mais d'un aspect forcé et moins délicat que le relief légèrement accentué, selon l'esprit français de cette même époque. Il suffit de comparer nos vieilles sculptures sur marbre, ou même sur bois, avec les produits étrangers. La Provence, à peine incorporée à la France, toujours soumise à l'influx voisin, incorporée plus par le génie catalan que par le lombard, recherchait les saillies émouvantes, poignantes.

Et voilà pourquoi René, en quelque sorte pénétré de sa fin prochaine, commanda le haut-relief de l'*Espasme*[1], et comment son sculpteur Francisco Laurens, forçant les procédés ordinaires, s'adressant à des imaginations assombries, remit l'œuvre terminée à Charles d'Anjou, ce prince héritier d'une couronne éphémère[2].

Qu'on en juge par l'inscription en quatre lignes placée sous le retable, inscription que nous estimons de beaucoup postérieure au monument. En 1750, on lisait encore celle que nous donnons sous forme de vers latins :

Siciludum regis hec sunt monimenta Renati.
Jusserat hec quondam fieri que Karolus heres
Rex pius absolvi voluit que marmora cernis.
Tristia cum gemitu Christi spectacula cunctis
Ad mortem liceat vobis spectare fideles.
Cogitur ecce piis humeris cesusque cruentus
Fer|re cru|cem lassus quâ crimina nostra ferantur
Sacrilegasque manus Judec gentis inique.
Discite dura pati cunctosque subire labores.
Discite C|hristi cole|, memoresque estote dolorum
Quos Deus ecce tulit. Sic vos licet esse beatos.
Anno D̄ni NRi IHV XPI. MCCCCLXXXI.

1. Les Archives disent *Espasme;* l'italien, *lo Spasimo;* l'espagnol, *el Pasmo.*

2. Lettre de Charles d'Anjou, an 1481 et 9 novembre, portant commission à Bossicando son chambellan et conseiller, à noble Louis Perussis et Guillaume Meynier pour visiter les images de marbre faites par un certain Italien nommé François. Plus une copie de l'estime desdits tableaux et de la convention faite entre le Roy Réné et ledit François, qui reçut 622 écus dudit Roy lorsqu'il vivait et 300 des Célestins. — Inventaire dressé eu 1706. — Table des Archives des R. R. P. P., Armoire 1, sac Y, n° 9.

Quant à la personnalité de l'artiste, elle nous est révélée avec une parfaite exactitude, tantôt par le « Livre manuscrit des comptes du Roy », tantôt par l'« Inventaire imprimé des Archives des Bouches-du-Rhône » (1875-1879).

Son prénom, ou mieux son appellation familière paraît avoir été Francisco. Quant à Lauriano, le tailleur d'images, ou Loverano, *tailhator ymaginum,* ce n'est autre que notre même Laurens italianisé.

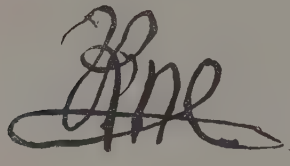
Le talent de cet homme à gages ne saurait être contesté. Il dénote la hardiesse du ciseau et du marteau, le goût dans la composition, le coup d'œil des plans proportionnels pour rendre l'effet : la rudesse des premiers acteurs servant à opérer un contraste adroitement ménagé avec la délicatesse relative du fond. C'est une œuvre capitale dans l'histoire artistique de la Provence.

L'accomplissement du retable exigeait une suffisante ingéniosité pour mesurer la valeur de Francisco l'*ymaigier,* autant que le triptyque transporté à Aix marquait les ressources infinies de Nicolas *le paintre,* tous les deux gens de race, ayant illustré la cour d'Avignon.

Francisco fut donc mieux qu'un simple *muratore* ou *taglia pietra;* animé du feu sacré, il n'usa de la pierre et du marbre que pour lui donner une forme sentie et lui communiquer l'âme et la vie.

A cet égard, laissons parler la prophétique voix de Michel-Ange (sonnet xx) : « Tout ce qu'un grand artiste peut concevoir, le marbre le renferme en son sein ; c'est à la pensée et à la main obéissante à l'en faire sortir. »

P. TRABAUD.



LE

CONCOURS DE L'UNION CENTRALE

DANS le numéro de la *Gazette des Beaux-Arts* de novembre dernier, nous avons étudié l'exposition moderne du métal organisée par l'Union centrale au Palais de l'industrie et nous nous sommes efforcé de déterminer d'une manière aussi exacte que possible la situation actuelle de prospérité et de progrès des industries d'art diverses, orfèvrerie, bijouterie, joaillerie, bronzes d'art et d'ameublement, qui ont pris part, avec un empressement fort louable, à ce grand concours public. Nous désirions parler en même temps d'une partie-annexe de l'exposition moderne du métal, qui en formait le complément et qui présentait à ce point de vue un certain intérêt, l'exposition des concours spéciaux organisés par l'Union centrale; mais ces concours n'étaient point encore terminés et le jury n'avait pas commencé ses opérations.

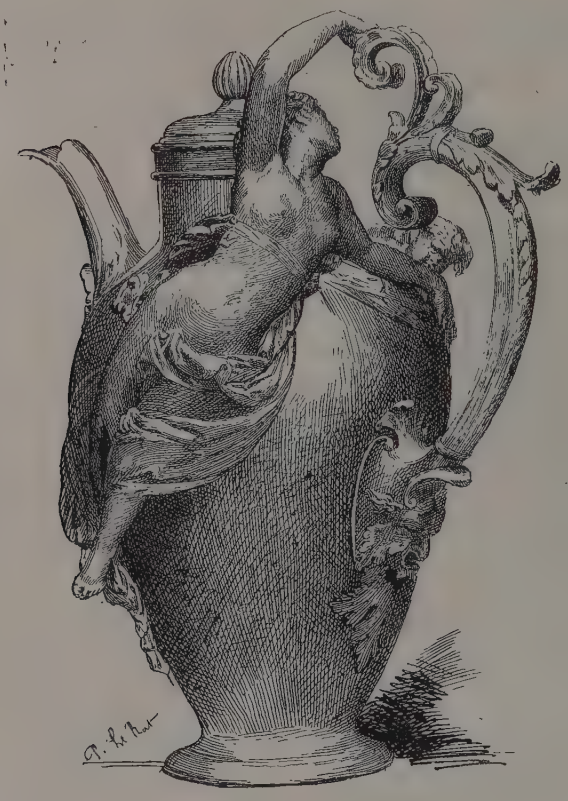
L'organisation de ces concours n'était point en principe une innovation; elle avait déjà été appliquée; mais la Commission consultative chargée de cette branche de l'œuvre de l'association lui avait donné, cette année, un caractère spécial et particulier. Dans un rapport rédigé au nom de la commission sur cette importante question, M. Louvrier de Lajolais exposait ainsi les conditions nouvelles des concours de l'exposition de 1880 et les motifs qui avaient engagé la Commission à les adopter :

« L'étude que nous avons faite avec grand soin pour répondre à votre désir nous a conduits cependant à réduire pour cette année, à Paris seulement, les concours des écoles de dessin. La raison qui a prévalu pour vous proposer cette restriction tient à l'état transitoire où, par suite des modifications apportées aux règlements des études du dessin, se trouvent la plupart des institutions qui, relevant de la nouvelle inspection de l'État et n'étant pas encore soumises à un règlement définitif, n'ont à montrer que des travaux antérieurs aux décisions ministérielles. Il est donc inutile de les récompenser, puisqu'ils ne sont pas en accord avec le régime qui doit être prescrit prochainement.

« Pourquoi dès lors renouveler des expositions d'exercices connus et jugés? Il serait, d'autre part, dangereux d'ouvrir des concours à une heure où la direction des études s'affirme à peine et n'a pu encore donner les résultats qu'on attend d'elle. Nous irions donc contre le but en prétendant marcher plus vite que la réforme de l'ensei-

gnement que nous avons provoquée et, loin de servir les intérêts de l'administration, nous pourrions contrarier sa marche.

« Nous avons donc cru prudent de remettre à une époque postérieure l'exposition libre et les concours pour les établissements des départements, et nous nous bornons à vous proposer des séries de concours pour les écoles de Paris, lesquelles sont de-



CAFETIÈRE EN ARGENT, EXÉCUTÉE PAR M. ROUILLARD.

(Concours de l'Union centrale.)

puis longtemps, grâce à l'initiative de M. Gréard, soumises à un régime qui n'a rien à redouter de nos programmes. En outre, les concours de Paris, s'exécutant chez nous, sous votre surveillance directe, présentent des garanties que nous ne trouvons pas encore suffisantes dans les départements. Il s'ensuivrait pour leurs écoles que des jugements, rendus avec plus de bonne foi que les compositions ne pourraient en offrir en ce moment, on serait admis à conclure en dehors des voies de la justice et de la vérité. »

Ces raisons sont en effet très fondées, et la décision proposée par la commission consultative ne pouvait que donner de bons résultats. En conséquence, l'Union ouvrait une série de concours de dessin et de modelages entre les élèves des différentes écoles de Paris et un grand concours pour le prix de voyage; de plus, en raison du caractère spécial de l'exposition de 1880 consacrée au métal, elle organisait des concours extraordinaires des arts du métal pour lesquels il était institué un grand prix — une plaquette en or d'une valeur de 1,000 francs — décerné à l'objet classé au premier rang parmi les modèles ou les pièces fabriquées dans les dix-sept classes, orfèvrerie, bijouterie, ciselure, glyptique, horlogerie, etc., réunies.

Ces deux concours ont donné de bons résultats en général, particulièrement celui des arts du métal, auquel ont pris part les plus habiles artistes de nos grandes maisons parisiennes.

Le grand prix de l'Union centrale a été obtenu par quatre ouvriers associés de la maison Christophe : MM. Broeks, contremaître orfèvre; Trotté, contremaître ciseleur; Heintz, orfèvre, et Roze, ciseleur, qui ont présenté au jury une œuvre d'une grande valeur artistique, d'un modelé très pur et d'un travail de ciselure très précieux : une cafetière.

Le grand prix de voyage fondé par l'Union en 1869 a été décerné à un jeune élève de l'École nationale des arts décoratifs, M. Rouillard, qui a exécuté dans un style original et bien moderne la pièce du concours, une cafetière, dont la reproduction accompagne notre article. Le caractère artistique de cette œuvre, très étudiée au point de vue de la forme et d'une exécution large et ferme, honore son auteur et le concours qui en a été l'occasion. Les seconds prix ont été également obtenus par deux élèves de la même école, MM. Jules Verdier et Jules Carlet.

Ce triple succès est un témoignage de la valeur de l'enseignement donné par cette institution, que dirige avec zèle et dévouement M. Louvrier de Lajolais.

Encouragée par les résultats de ces concours, l'Union centrale se propose, nous assure-t-on, de leur donner à l'avenir une plus grande importance et un plus grand développement. Nous le souhaitons vivement dans l'intérêt de la prospérité de nos industries d'art.

MARIUS VACHON.

BIBLIOGRAPHIE

LE THÉATRE DE MOLIÈRE, PUBLIÉ PAR M. JOUAUST

Nous avons signalé naguère dans la *Chronique* le remarquable *Molière* illustré qu'avait entrepris de publier M. Jouaust, l'éditeur bien connu de la Librairie des bibliophiles. Le sixième volume de cette publication, qui comptera parmi les éditions de Molière, vient de paraître; le moment est bon pour en juger la réussite, et nous croyons ne pas être inutile aux amateurs de livres de luxe en leur recommandant cette réimpression de notre grand comique.

Encore un *Molière* illustré, dira-t-on, après tous ceux qui sont venus successivement prendre rang dans les collections des bibliophiles! N'y a-t-il pas quelque audace à venir après Boucher, Moreau le Jeune, Desenne, Horace Vernet, Tony Johannot, Foulquier, Hillemacher? Que deviennent toutes ces éditions de Molière, que deviendront toutes celles qui, sans aucun doute, leur succèderont? M. Jouaust, dans la préface du premier volume, nous répondra que telle est la magie du nom de Molière que, chaque fois qu'on le fait de nouveau briller aux yeux du public, les instincts littéraires ou bibliophiliques se réveillent de tous côtés. Pour Molière les bourses s'ouvrent toujours; pour lui, la place se fait comme par enchantement dans les bibliothèques les plus encombrées. Le Molière d'aujourd'hui ne chasse pas celui d'hier et ne sera pas chassé par celui de demain. A voir le succès qu'a rencontré M. Jouaust dans sa tentative, on n'est point tenté de le contredire.

Le *Molière* de M. Jouaust est dans le format in-8° moyen, à grandes

marges et imprimé sur papier de Hollande en beaux caractères elzéviriens, de corps gras et harmonieux. Son élégance n'est pas tapageuse, mais elle a le luxe discret de la bonne compagnie. Elle est un type excellent du genre qu'a poursuivi la Librairie des bibliophiles et qu'elle a fait sien malgré ses nombreux imitateurs. L'illustration a été conçue avec la même convenance. Les fleurons, les têtes de page et les culs de lampe dans le goût du XVII^e^ siècle ont été spécialement composés pour cette édition. Les planches hors texte ont été gravées par une pointe rompue à toutes les adresses, celle de M. Léopold Flameng, d'après les dessins d'un de nos artistes les plus goûtés, M. Louis Leloir.

Une illustration de Molière est chose périlleuse et, à vrai dire, personne, pas même Boucher, pas même Moreau, n'y a pleinement réussi. La profondeur molièresque ne peut être traduite que par un maître dans l'art de creuser le geste et l'expression, et connaissant son siècle de Louis XIV sur le bout des doigts. M. Meissonier eût fait une incomparable illustration de Molière; il sera à jamais regrettable qu'il n'ait pas abordé une tâche si bien faite pour tenter son ambition. M. Louis Leloir, en homme d'esprit, s'est contenté de rester de son temps; un archaïsme souligné eût gêné sa verve. Il s'est servi de la couleur historique que lui fournissaient les mises en scène de la Comédie-Française. Dans ce cadre homogène et qui serre le texte d'assez près pour en conserver l'unité, M. Leloir a donné carrière à sa fantaisie. C'est celle d'un délicat ayant à un rare degré le sens des ingéniosités piquantes, une exquise adresse de main et l'entente raffinée des effets pittoresques, assez de bonne humeur, d'entrain et de souplesse pour ne jamais fausser la note ou l'exagérer. Parmi les illustrations modernes du théâtre de Molière, l'œuvre de M. Leloir est certainement la plus intéressante et celle qui répond le mieux aux instincts du jour. La faveur qu'elle a rencontrée dès le premier jour auprès du public le plus exigeant en ces matières en est une preuve suffisante.

L'illustration n'est pas débordante, il est vrai. Mais nous lui savons gré de sa discrétion. Cela tranche heureusement au milieu de cette course folle de publications surchargées de gravures. Chaque pièce est précédée d'une eau-forte. Le nombre des planches parues est aujourd'hui de vingt-cinq, plus un portrait de Molière, dessiné par M. Leloir, d'après l'original conservé à la Comédie-Française. Quelques-unes sont particulièrement réussies, et entre celles-ci nous citerons : l'*Étourdi*, d'une fraîcheur ravissante, les *Précieuses ridicules*, la *Critique de l'École des femmes*, *Don Juan*, le *Médecin malgré lui* et *Monsieur de Pourceaugnac*, que nous donnons avec cet article comme un des plus amusants

tableaux de la galerie molièresque de M. Leloir. Tout nous y paraît heureusement imaginé, l'accent des personnages et le décor qui les encadre.

Mais le *Molière* de M. Jouaust n'est pas seulement un bon livre, c'est aussi une édition irréprochable. Le texte est la reproduction fidèle des éditions originales, pour toutes les pièces publiées du vivant de l'auteur; pour les autres, on a suivi l'édition définitive de 1682. Les notes philologiques sont peu nombreuses, elles donnent l'indispensable à une édition d'amateur qui ne veut pas être un livre d'érudition. A ces mérites s'ajoute une préface de M. D. Nisard, de l'Académie française, celui de nos écrivains contemporains qui a le plus vécu dans l'intimité de Molière et qui a le plus aimé cet admirable génie. Nous recommandons la lecture de cette préface comme un chef-d'œuvre de tact, de goût et de haute critique, ciselé dans une forme que ne répudieraient pas les bons auteurs du XVII^e^ siècle. On ne saurait ni mieux penser ni mieux dire sur l'homme qui a résumé en lui le meilleur et le plus pur de l'esprit français, sur celui qui restera entre tous l'honneur immortel de notre race et de notre tempérament.

Le *Molière* marque une étape dans la carrière de M. Jouaust; il caractérise un genre de livres illustrés dont celui-ci a été l'initiateur. C'est un genre qui n'est pas nouveau, puisque le XVIII^e^ siècle l'a créé et nous en a donné des modèles impérissables; mais du moins M. Jouaust l'a fait revivre et l'a remis en honneur auprès des bibliophiles. On peut même dire que par le goût qu'il a apporté, dès le premier jour, à la mise en œuvre de ses éditions, M. Jouaust a créé une nouvelle classe de bibliophiles, les amateurs de livres modernes. Il a donné la vogue aux tirages spéciaux et à petit nombre et généralisé l'emploi des papiers de luxe, surtout du chine, des caractères elzéviriens et des exemplaires numérotés. N'oublions pas, devant ce qui nous paraît si simple aujourd'hui, que M. Jouaust a eu le mérite de venir avant les autres et que ses premières tentatives ont eu un véritable retentissement dans la librairie. Il n'a point fallu de longues épreuves pour reconnaître en lui un homme de goût et un lettré. Il a, en effet, personnellement publié un certain nombre d'éditions et rédigé beaucoup de préfaces. Il corrige lui-même ses épreuves, dirige ses dessinateurs, surveille ses graveurs; en éditeur de bonne race, il s'occupe des plus minutieux détails de l'exécution. M. Jannet, de regrettée mémoire, avait créé l'édition érudite, la réimpression des textes originaux; M. Jouaust a créé à son tour l'enveloppe élégante de la réimpression.

Au point de vue de l'art, son titre le plus sérieux est de n'avoir reproduit aucune gravure ancienne; il n'a jamais publié que des œuvres



Louis Leloir pinx. Jouaust Edr. L. Flameng sc.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

(Acte III. Scène III.)

Gazette des Beaux-Arts. Imp. A. Salmon

originales. Il a fait appel au concours de talents éprouvés comme MM. Flameng, Hédouin, Gaucherel, Mouilleron, et aussi de talents jeunes et encore inconnus dans la librairie, comme MM. Boilvin, Laguillermie, Lalauze, de Los Rios, etc. C'est avec cette active et habile pléiade que M. Jouaust a entrepris sa *Petite bibliothèque artistique*, dans le format in-12, qui est son œuvre bien personnelle et qui a été si bien accueillie du public. De cette collaboration sont sortis, entre beaucoup de charmants volumes : l'*Heptaméron*, le *Décaméron*, les *Cent nouvelles nouvelles*, *Manon Lescaut*, *Gulliver*, *Rabelais*, les *Contes de Perrault*, — un petit chef-d'œuvre —, les *Contes rémois*, les *Romans de Voltaire*, — un joyau dû au talent de M. Laguillermie —, *Paul et Virginie*, les *Chansons de Nadaud*, la *Physiologie du goût*, et enfin, cette année même, le *Diable boiteux* et le *Roman comique*, deux œuvres dignes de la réputation de MM. Lalauze et Flameng.

Nous avons déjà à maintes reprises parlé dans la *Chronique* de la série intitulée par M. Jouaust la *Collection-Bijou*, de sa curieuse édition des *Fables de La Fontaine*, dite des *douze peintres*, et du magnifique ouvrage intitulé *Comédiens et comédiennes de la Comédie-Française*. Nous n'y reviendrons pas.

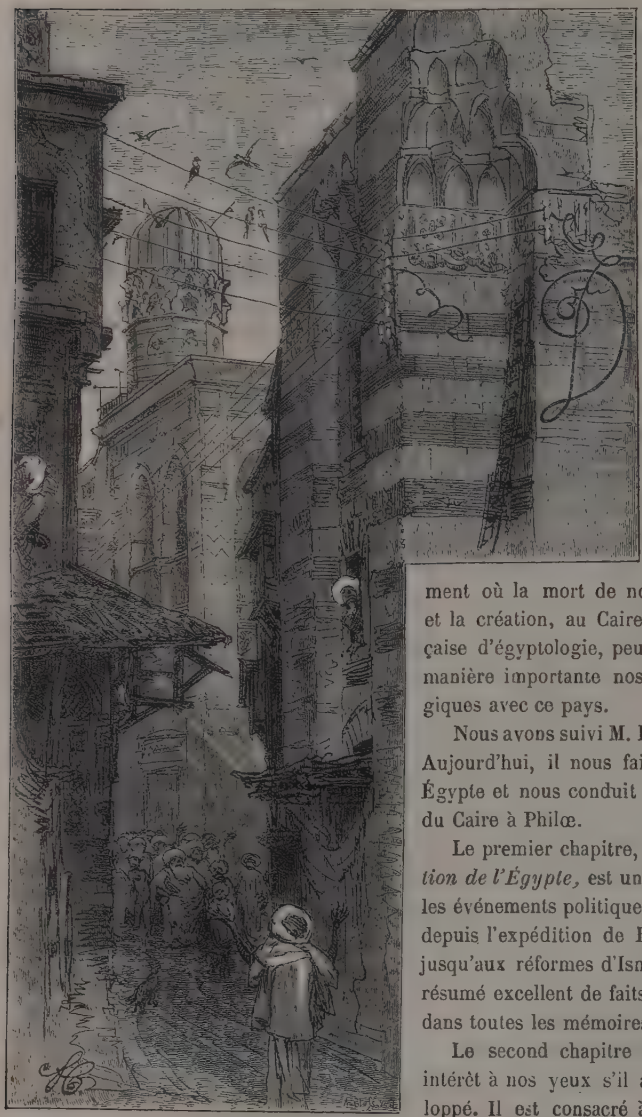
Nous voulons seulement dire deux mots du *Livre d'or du Salon de peinture*, que notre collaborateur et ami, M. Georges Lafenestre, a entrepris de publier chaque année chez M. Jouaust, et qui répond parfaitement à son titre. La pensée est bonne de conserver en une plaquette de tournure élégante et agréable à feuilleter le souvenir des œuvres marquantes de chaque Salon. M. Lafenestre y donne la description sommaire, mais non point aride, des œuvres récompensées et des principales œuvres hors concours; c'est une sélection faite avec toute la compétence désirable. M. Jouaust y joint quelques reproductions à l'eau-forte, qui font du *Livre d'or du Salon* un vrai livre de bibliophile. Nous avons surtout remarqué dans celui de cette année une eau-forte très réussie, par M. Boilvin, d'après le tableau de M. Ranvier.

Parmi les publications qui vont prochainement voir le jour, nous signalerons enfin à nos lecteurs : les *Confessions* de Rousseau, avec des eaux-fortes d'Hédouin qui nous paraissent être de ses meilleures, et les *Dames galantes* de Brantôme.

Les dessins de notre ami Édouard de Beaumont, gravés par M. Boilvin, feront de ce Brantôme un régal des plus délicats.

L. G.

L'Égypte, par M. Georges Ebers (2e partie). — *Du Caire à Philæ*[1].



Déjà nous avons parlé, l'année dernière, du magnifique et intéressant ouvrage de M. Georges Ebers, si remarquablement traduit de l'allemand par M. Maspero, professeur au Collège de France. La seconde partie, qui vient de paraître chez Firmin-Didot, semble venir fort à propos, au moment où nos regards sont plus que jamais tournés vers l'Égypte, au moment où la mort de notre illustre Mariette et la création, au Caire, d'une école française d'égyptologie, peuvent modifier d'une manière importante nos relations archéologiques avec ce pays.

Nous avons suivi M. Ebers jusqu'au Caire. Aujourd'hui, il nous fait connaître l'antique Égypte et nous conduit aux ruines du Nil, du Caire à Philœ.

Le premier chapitre, intitulé la *Rénovation de l'Égypte*, est un coup d'œil jeté sur les événements politiques qui se sont succédé depuis l'expédition de Bonaparte en Égypte jusqu'aux réformes d'Ismaïl-Pacha. C'est un résumé excellent de faits qui sont loin d'être dans toutes les mémoires.

Le second chapitre aurait eu un grand intérêt à nos yeux s'il avait été plus développé. Il est consacré à la résurrection de

1. Paris, Firmin-Didot, 1881, 1 vol. grand in-4° de 432 pages, illustré de 420 gravures sur bois. Prix : 50 francs. Les deux parties ensemble brochées : 100 francs.



RÉDUIT DANS LA MAISON DU MUPHTI.

(Ancienne architecture arabe, au Caire.)

l'antique Égypte, aux grandes découvertes modernes de l'archéologie, aux fouilles si importantes exécutées dans ces dernières années, et qui ont fait du Musée de Boulaq le véritable sanctuaire de l'art égyptien aux grandes époques. M. Ebers a peut-être craint d'ennuyer ses lecteurs allemands. Pour nous autres, Français, la matière, au contraire, a d'autant plus de valeur que nos compatriotes ont joué le premier rôle dans les progrès de la science égyptologique.



STATUE EN BOIS TROUVÉE A SAQQARAH (MUSÉE DE BOULAQ).

(Art de l'Ancien Empire.)

Il n'est peut-être pas hors de propos de rappeler en quelques mots les grandes lignes de la question.

Jusqu'à l'expédition de Bonaparte et la création de l'Institut d'Égypte, la science égyptologique reste absolument dans l'enfance; il suffit de parcourir la *Cosmographie* d'André Thevet, publiée sous Henri II, et de regarder les productions plus que fantaisistes qu'il donne de quelques monuments égyptiens avec une soi-disant interprétation des hiéroglyphes. Nous ne trouvons guère à citer, avant le commencement du XIX^e^ siècle, que le nom de Niebuhr. La médaille commémorative de l'expédition d'Égypte, frappée en l'an VII de la République française, date en quelque sorte l'ère de l'égyptologie. L'Institut d'Égypte publie son grand et magnifique ouvrage. Le

capitaine Bouchard découvre la pierre de Rosette, dont l'inscription est rédigée en trois langues, *hiéroglyphique*, *démotique* et *grecque;* quelque temps après était trouvée l'inscription bilingue de Philœ. Ces découvertes inappréciables étaient les leviers qui devaient servir à forcer la porte derrière laquelle était resté caché si longtemps le secret du sphinx égyptien.

Deux hommes, Thomas Young, en Angleterre, et François Champollion, en France,



TÊTE DE L'ÉTHIOPIEN TAHARÉA (RÈGNE DE RAMSÈS III).

(Musée de Boulaq.)

se mettent au travail; le premier avec son instinct, le second avec son génie méthodique. Champollion, à force de persévérance, découvre la clef de l'écriture égyptienne, et à sa mort laisse une grammaire et un dictionnaire égyptiens déjà fort riches. Comme l'a dit Chateaubriand de ce noble savant passé trop tôt à l'immortalité : « Ses admirables travaux auront la durée des monuments qu'il nous a fait connaître. » A la suite de Champollion, de toutes parts en Europe les études prennent un vigoureux essor. Il suffit de rappeler les noms des Lepsius, des Belzoni, des Devéria, des Saulcy, des Wilkinson, des Lenormant, des Rougé et surtout du plus illustre de tous, d'Auguste Mariette. La première mission de Mariette a lieu en 1850. Par une inspiration de génie, il découvre l'emplacement du *Serapeum* de Memphis. Au milieu de luttes

de persécutions et d'interruptions de toutes sortes, il met au jour d'inestimables trésors dont une partie vient se fondre dans les collections de Louvre et dont l'autre sert à former le noyau du Musée de Boulaq. Cette découverte est, avec celle de Champollion, la plus belle de l'archéologie moderne. En 1853, il entreprend, aux frais du duc de Luynes, des fouilles très importantes dans la plaine de Gizèh, déblaye le grand Sphinx et découvre son petit temple, qui est le plus ancien temple connu, et la magnifique statue en diorite de Chéfren de la IV^e^ Dynastie. En 1857-58, Mariette, appelé de nouveau en Égypte par Saïd-Pacha, reprend ses fouilles avec une nouvelle vigueur et continue le cours de ses merveilleuses recherches à Saqqarah, à Tanis, à Thèbes, à Abydos, etc. En 1863 est inauguré le Musée de Boulaq, créé par Mariette-bey, qui en devient le conservateur [1].

C'est sur cette marche vraiment grandiose de la connaissance de l'ancienne Égypte, se révélant chaque jour plus grande à mesure que l'on remonte plus haut dans son histoire artistique, que nous eussions aimé à trouver dans le livre de M. Ebers des renseignements étendus et complets.

Le reste du volume est consacré à la description de la Haute-Égypte et de ses monuments. Nous y retrouvons les mêmes qualités de sûre critique, de goût et d'imagination que nous avions appréciées dans la première partie.

L'ensemble de ce bel et vaste ouvrage forme un véritable monument élevé à l'art et à la poésie de l'Égypte ancienne et moderne. Nous félicitons encore la maison Didot d'en avoir entrepris la traduction, de l'avoir confiée à un homme d'un savoir aussi solide que M. Maspero, et de l'avoir édité avec un soin si irréprochable. L'illustration de l'ouvrage allemand, d'une richesse extrême, se soutient partout avec la même unité et la même abondance. On y trouve des spécimens remarquables de l'adresse de main des graveurs sur bois de l'Allemagne. Nous pouvons y acquérir la preuve que notre librairie n'a pas le monopole des beaux livres illustrés, et que de tous côtés les plus grands efforts sont faits pour ne point rester en arrière de nous et même, au besoin, pour nous dépasser, sinon par le goût, au moins par le luxe matériel de l'exécution.

L. G.

1. Nous apprenons, à la dernière heure, que M. Maspero vient d'être appelé à la succession d'Auguste Mariette et nommé conservateur du Musée de Boulaq. C'est une nouvelle dont nous avons les plus grandes raisons de nous réjouir.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — Impr. J. CLAYE. — A. QUANTIN et C^ie^, rue Saint-Benoît. — [2235]

RÉCENTES ACQUISITIONS

DU

MUSÉE DE LA SCULPTURE MODERNE

AU LOUVRE



DEPUIS que les trois grands arts du dessin ont affecté, chez les divers peuples de l'Europe occidentale, une personnalité assez tranchée pour permettre de distinguer à des signes certains les caractères de leur nationalité, — c'est-à-dire depuis la Renaissance du XI^e^ siècle, — notre école de sculpture n'a jamais cessé de produire des œuvres de premier ordre et a tenu presque constamment le premier rang parmi les écoles rivales. Cette vérité, qui est proclamée par tant de monuments, n'est pas suffisamment évidente quand on pénètre dans l'étroit corridor où d'admirables mais trop rares sculptures, anneaux éparpillés d'une chaîne rompue, ont la prétention de constituer un musée du moyen âge digne de la France; et l'on gémit en voyant la place trop restreinte que les pouvoirs publics ont départie, dans le Louvre, aux premières et grandes époques de l'art essentiellement national. Mais un excellent livre[1], écrit par un savant consciencieux d'après des documents

1. *Histoire de la sculpture française,* par Émeric David, publiée en 1853. L'ouvrage avait été composé et écrit avant 1817.

d'histoire et en face du rapprochement momentané de nombreux chefs-d'œuvre, a mis le fait hors de doute, même pour ceux qui ne peuvent comprendre le langage des pierres et qui restent sourds à l'éloquence des monuments. La démonstration est désormais scientifiquement établie et pourrait être enseignée par des aveugles. L'éducation de l'avenir est assurée de ce côté. La France a été de tout temps la patrie privilégiée des sculpteurs. La sculpture française doit donc occuper chez elle, c'est-à-dire sur le sol qui l'a vue naître et dans les musées destinés à l'abriter, une place proportionnelle à son importance dans le développement des facultés artistiques de notre pays. Le Louvre, à cet égard, a une grande tâche à accomplir et connaît tous ses devoirs. Mais, héritier naturel et légitime de tous ceux des monuments mobilisés par la Révolution qui, recueillis momentanément par Lenoir, puis abandonnés ensuite, n'ont pas encore reconquis une place définitive dans leur domicile originel, le Louvre est dans la situation d'un fils de famille sans ressources qui se console de sa pauvreté momentanée par ses grandes espérances. La fortune paternelle est imprescriptible et inaliénable, et lui fera nécessairement retour. Il est facile de prévoir et d'affirmer qu'avant peu de temps le musée des monuments français sera reconstitué sur une base scientifique, dans la mesure du possible et en respectant tout ce qu'il faudra respecter. Il y a des œuvres patriotiques qui s'imposent à des époques, et des besoins publics contre lesquels d'étroites convenances personnelles et les partis pris des bureaucraties obstinées ne sauraient prévaloir. Comprendrait-on que ce qui fut jugé utile de 1795 à 1816 ne fût pas considéré comme nécessaire après la réhabilitation de notre art national? L'art français est donc assuré d'avoir un jour, au Louvre, la place qu'il mérite. Les pouvoirs publics, qui dirigent la France et ont la responsabilité de l'enseignement des générations nouvelles, décideront de l'heure où justice sera faite. Le procès est déjà instruit. Reconstitué sur le papier, le musée des monuments français n'attend, pour ressusciter à la lumière, que le coup de baguette du magicien qu'on appelle l'État. En attendant, il importe de combler, dans les étroites limites des crédits budgétaires, les lacunes qui existent parmi les séries de l'art étranger, lacunes qui pourraient devenir irréparables si, en face des acquisitions intelligentes et judicieuses des divers musées de l'Europe, l'occasion et l'heure propices n'étaient habilement choisies avant l'appauvrissement du marché et l'épuisement de toutes les sources. Le Louvre vient donc de s'enrichir de trois pièces importantes appartenant toutes à l'art italien de la Renaissance : un buste de marbre et deux bas-reliefs, l'un de terre cuite, l'autre de marbre.

I

Le petit saint Jean, représenté en buste, provenant de la collection de M. His de la Salle, est connu depuis longtemps, et il était apprécié comme il convient, bien avant d'entrer au Louvre. Cette charmante sculpture était particulièrement chère à son intelligent possesseur, qui n'avait pas attendu, pour la comprendre et l'aimer, que la mode se fût engouée de l'art du xv^e^ siècle. Depuis près de cinquante ans elle faisait partie de son cabinet, formé dans ces temps fabuleux et préhistoriques où il suffisait d'être éclairé et connaisseur pour devenir le plus heureux des amateurs de la Renaissance italienne. Le personnage de saint Jean-Baptiste est peut-être, de toutes les figures non divines du Nouveau Testament, celle qui a le plus constamment et le plus heureusement inspiré l'art italien. Il serait long et difficile d'énumérer tous les chefs-d'œuvre qui, d'un bout à l'autre de la Péninsule, ont traduit pour les yeux le chapitre des textes sacrés racontant la mission du Précurseur. Chaque maître a compris le sujet à sa manière. A côté de Donatello, le principal et le plus grand des interprètes pittoresques de l'épisode biblique, qui retrace habituellement, avec un réalisme grandiose, les aspects sinistres et terribles de l'ascétique docteur du désert, quelques artistes, et parmi eux l'auteur du marbre acquis par le Louvre, n'ont pas voulu reproduire exclusivement la sauvage apparence du prêcheur amaigri des mortifications de la chair dans la période dramatique de sa vie. Ici, c'est le doux compagnon de l'enfance de Jésus qu'on offre à notre vénération. La prédestination et le rôle historique du saint ne sont indiqués que par le naïf enthousiasme de l'attitude et l'extase répandue sur une enfantine et délicate physionomie.

Bien venu de longue date dans l'estime des artistes, ce gracieux saint Jean a même déjà conquis une honorable notoriété dans l'histoire de l'art. M. Perkins, après l'avoir dessiné et fait graver dans son *Histoire des sculpteurs italiens*, s'est exprimé ainsi à son sujet : « La collection de M. His de La Salle possède un petit saint Jean d'une grande beauté qu'on attribue et avec raison à ce même sculpteur (Desiderio da Settignano). L'expression des yeux levés vers le ciel rappelle Mino de Fiesole et la bouche entr'ouverte fait penser à Donatello; mais cette figure a trop d'âme, trop d'intensité dans l'expression pour qu'on puisse la donner au premier de ces artistes, et elle n'est pas assez réaliste pour qu'on soit en droit d'y voir la main du second. Elle répond bien à l'idée que nous nous faisons du talent de Desiderio[1]. »

1. C. Perkins, *les Sculpteurs italiens*, édition française, t. I, p. 209.

Je partage absolument l'opinion de M. Perkins, quant à la valeur esthétique de ce bel objet d'art, mais je diffère de sentiment avec lui quant à l'attribution. Cette sculpture doit être regardée comme un travail de Mino, car elle possède tous les caractères que présentent les œuvres authentiques de cet artiste. La petite tête est pleine de grâce,



GÉNIE ACCOMPAGNANT LE TOMBEAU DU COMTE UGO A LA BADIA DE FLORENCE, PAR MINO DE FIESOLE.

mais l'exécution, en somme, est assez sèche et poussée très loin. Le modelé, singulièrement simplifié, ne comporte que peu de plans. Les yeux ont bien la dureté habituelle des sculptures du maître; l'iris et la prunelle sont indiqués par le procédé ordinaire. Je sens bien ce qui a porté M. Perkins à nommer Desiderio, c'est le charme exquis de l'expression. Cependant la grâce n'a pas été le don exclusif de Desiderio, qui a travaillé à côté de Mino et qui lui a communiqué quelques-unes

de ses qualités. Il faut être très sobre de ces attributions à cet insaisissable Desiderio dont les œuvres, en dehors de l'autel du Sacramento, à San-Lorenzo, et du tombeau de Marsuppini à Santa-Croce, ne sont encore ni bien connues ni suffisamment définies. Nous avons au contraire de graves raisons pour désigner Mino comme l'auteur du petit buste de saint Jean. Nous savons de source certaine, grâce à un contrat communiqué par M. Milanesi et publié par M. Müntz dans le tome Ier de ses



BUSTE DE SAINT JEAN-BAPTISTE, PAR MINO DE FIESOLE.

(Musée du Louvre)

Arts à la cour des papes[1], que Mino exécuta pour la Badia de Florence le tombeau du comte Ugo. C'est une de ses œuvres capitales. Or, de chaque côté du sarcophage au-dessous duquel repose l'effigie du comte Ugo, sont disposés deux petits génies chargés de porter des écussons. Les têtes de ces génies, et notamment la tête du génie de gauche, offrent la ressemblance la plus complète avec la tête du saint Jean de M. de la Salle. Même air inspiré; même bouche ouverte; même extase dans l'attitude; même manière de traiter les cheveux. Quand on a vu les deux monuments ou qu'on a rapproché leurs deux photographies; quand on

1. Page 252.

regarde les dessins précis de M. Letrône, il est impossible de douter. Ce buste de saint Jean est donc certainement l'œuvre de Mino. En venant prendre place au Musée, cette belle pièce se retrouve dans le milieu même où elle a été conservée pendant de longues années. Elle est, en effet, entourée, comme naguère chez M. His de la Salle, des charmantes sculptures du XV^e^ siècle que les musées nationaux et la salle de Michel-Ange doivent à la générosité du respectable amateur. Elle augmente en même temps, et d'une façon fort heureuse, le groupe des œuvres du même maître déjà possédé par le Louvre.

II.

Le bas-relief de terre cuite peint et doré, nouvellement entré au Louvre, représente la Madone et l'enfant Jésus. Il était placé dans la chapelle d'une villa appartenant à la marquise Vettori, située dans le val d'Elsa, à San-Lorenzo a Tignano, près de Tavarnelle[1] entre Florence et Volterre. Il vient donc des environs de Sienne. Mais ne connût-on pas sa provenance, son caractère suffirait à la faire deviner. Dans cette œuvre d'un charme pénétrant, la tête, d'un caractère idéal et d'un type agrandi, les mains et les bras d'une élégance suprême, les plis souples, simples, abondants et sans manière, le style plein de noblesse et vrai sans réalisme, la couleur et le fond doré, tout la rapproche de l'art siennois, plus encore que de l'art florentin. Son auteur a vécu évidemment dans le commerce intellectuel plus ou moins immédiat des grands maîtres du siècle, de Jacopo della Quercia, de Michelozzo et de Donatello. Il est resté étranger au froid et pédantesque réalisme où se sont trop souvent confinés leurs successeurs exclusivement florentins. L'œuvre témoigne en même temps d'autres préoccupations que l'imitation absolue de la nature ou la puérile recherche des raffinements réclamés par d'uniformes compositions dépourvues de pensées. L'idéal, déjà, jette un voile à demi-transparent sur les accents trop particuliers et trop individuels du modèle. Le sentiment se fait jour également et réagit sur la forme. Bien entendu, nous sommes toujours dans la seconde moitié du XV^e^ siècle. Le costume n'est pas encore devenu draperie; les accessoires de la composition, comme la chaise, s'accusent toujours avec une forme définie et individuelle. La minutieuse narration, non plus, n'est pas encore rem-

1. Ces renseignements m'ont été transmis par M. Bardini, de qui le musée a acquis le bas-relief au commencement de cette année.

placée par l'action. Un peu plus d'effort, cependant, et nous voilà dans le drame. Quelque chose des temps nouveaux s'annonce, car ce style grandiose, malgré ses tempéraments, fait pressentir la prochaine entrée en scène de Michel-Ange.

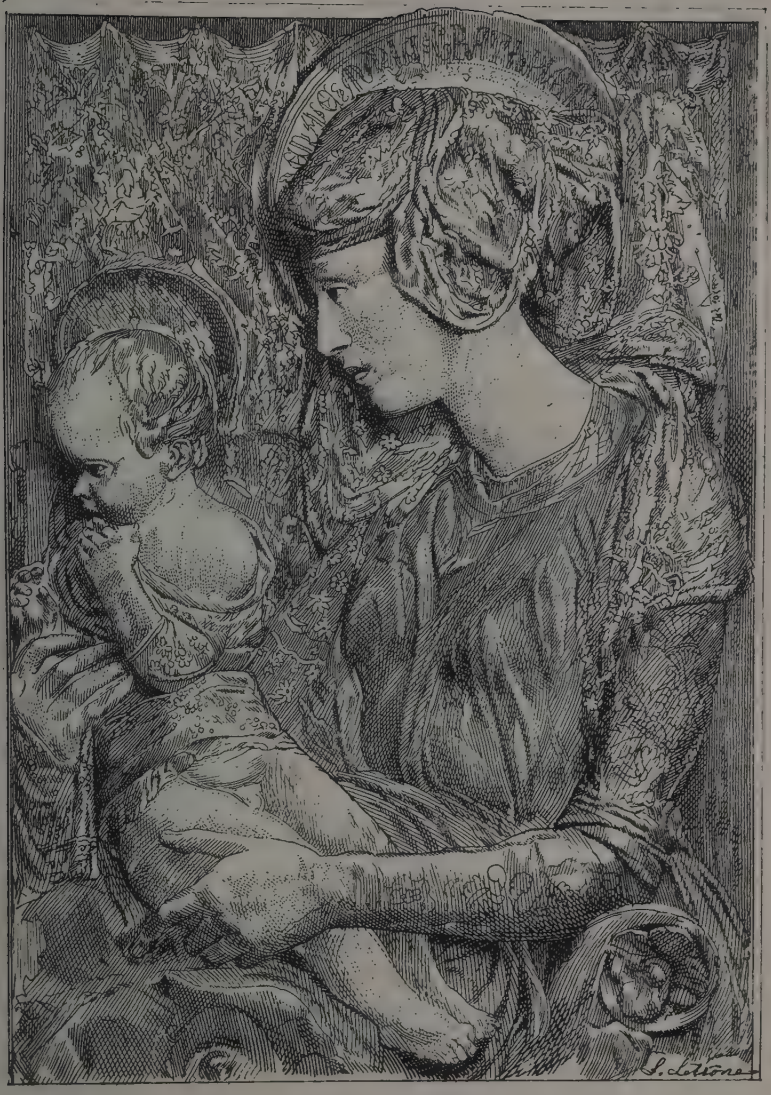
Il y a dans la maison de Michel-Ange, via Ghibellina, à Florence, un petit bas-relief que je n'ai jamais pu regarder sans émotion, car il résume dans un cadre étroit toute la doctrine du maître : toutes ses autres œuvres eussent-elles disparu, cette sculpture suffirait à faire comprendre la part immense de l'homme extraordinaire dans la transformation de l'art au commencement du XVI^e^ siècle. Depuis Vasari [1], qui mentionne le premier ce bas-relief, on le regarde comme un ouvrage de la jeunesse du Buonarroti, dans lequel l'élève de Bertoldo et le protégé de Laurent le Magnifique aurait voulu imiter Donatello. En réalité, il révèle et promet déjà le sculpteur du tombeau de Jules II et de la chapelle des Médicis. Le sujet est des plus simples qu'on puisse proposer à l'imagination des artistes. La Vierge, assise devant sa maison, tient l'enfant Jésus sur ses genoux, tandis que de petits enfants animent en jouant le fond de la scène. Voici comment Michel-Ange a compris le thème inépuisable que bien des siècles d'interprétation n'ont pas encore défraîchi. On est à la veille du massacre des Innocents. L'Enfant-Dieu s'est endormi sur le sein qu'il presse encore. La Vierge, rêveuse, grave, triste, presque hautaine, le regard inquiètement fixé devant elle, semble avoir un pressentiment de son malheur et comme une vision de l'avenir. La composition, par ses lignes générales, est toujours dans la donnée courante du XV^e^ siècle. Mais nous n'avons plus devant nous la mère gracieuse, rieuse, insouciante, inconsciente que Rossellino, les Majani, Mino, les della Robbia, Verrocchio lui-même nous ont tant de fois fait contempler dans son impassible et rayonnante sérénité. La scène ne se passe pas dans l'atelier de l'artiste, au milieu des meubles et des ustensiles ordinaires de la vie du XV^e^ siècle. Ici tout est généralisé. Le visage n'est plus un portrait, mais un type d'expression raisonnée. Le vêtement est devenu draperie; le siège n'est plus une chaire finement décorée; c'est un cube indéterminé. Le drame se joue sans décors compliqués, partout où voudra le transporter la pensée du spectateur, dont l'âme est aussi intéressée que les yeux. Pour la première fois dans les temps modernes, l'unité, ou pour mieux dire l'ubiquité de temps et de lieux est conquise par la tragédie pittoresque. L'idéal a fait irruption dans l'art redevenu classique, et cette fois la révolution est complète. Michel-Ange a renou-

1. *Le Vite,* édition Lemonnier, t. XII, p. 164.

velé l'école froidement réaliste, maniérée et conventionnellement naturaliste de Florence.

Mais ce souffle puissant qui a raffermi les âmes énervées et retrempé l'art florentin dans les dernières années du xv^e^ siècle, d'où venait-il? *A priori*, un historien philosophe répondra qu'il devait descendre des hauts sommets de la Toscane ou des Marches, de ces écoles qui étaient restées les citadelles de l'idéal, et notamment de cette Sienne qui a toujours gardé, dans son isolement, le culte des sereines pensées. Le bas-relief acheté par le Louvre est un document destiné à conduire *à posteriori* aux mêmes conclusions. Un germe d'agrandissement se manifestait donc dans l'art et des ferments révélaient par-ci par-là leur existence aux environs de Sienne pendant le xv^e^ siècle. L'apparition de Michel-Ange, dès lors, au lieu d'être un accident, devient la conséquence logique du développement des idées. Tout le monde nomme Jacopo della Quercia comme l'ancêtre siennois de Michel-Ange; mais il n'est pas inutile de compléter l'arbre généalogique de cette filiation intellectuelle et de compter tous les degrés de parenté qui peuvent rattacher entre eux les deux sculpteurs. Le génie de Michel-Ange, comme celui de Raphaël, comme celui de Léonard de Vinci, est un admirable composé de plusieurs des éléments de la renaissance italienne. L'œuvre de ces hommes prodigieux fut la résultante des aspirations diverses et de la fusion de deux écoles, parmi lesquelles figure toujours en première ligne l'école florentine. Mais il est intéressant de remarquer que, pour arriver à l'apogée de la gloire et produire une génération capable de l'élever aux derniers degrés du sublime, il fallut à l'école florentine le contact et comme la fécondation d'un autre art.

Voilà donc l'œuvre à l'accent héroïque, l'œuvre pleine de saveur locale, d'un penseur qui fut le témoin et peut-être l'agent plus ou moins conscient d'une grande révolution. Dans la lutte ardente, dans la marche des idées, s'il fut un des concurrents, il s'attarda et se laissa dépasser. Par sagesse ou faute de tempérament, il se montra modéré dans ses revendications nouvelles, n'alla pas jusqu'aux dernières conséquences de ses principes et ne fit subir à l'art ni violences mortelles ni emportements destructeurs. En un mot, ce ne fut pas dans son esprit que les mélanges de deux essences contraires, l'idéal et le réel, que l'âme de Sienne et l'âme de Florence se combinèrent dans des proportions capables de produire l'explosion formidable qui fit voler en éclats le moule désormais trop étroit de la pensée du xv^e^ siècle. Avec Michel-Ange, l'art pouvait aller plus haut, mais il devait mourir de cet effort. Comme le Sodoma, qui fut, lui aussi, un grand interprète des tendances de son époque et en



MADONE EN TERRE CUITE PEINTE ET DORÉE.
BAS-RELIEF ITALIEN DU XV^{e} SIÈCLE.

(Musée du Louvre.)

quelque sorte le satellite d'une autre planète, l'auteur de notre bas-relief n'était peut-être pas, selon la belle expression de M. Timbal, d'assez haute stature pour devenir le père de la décadence. C'était cependant un esprit puissant, une âme profonde et sensible qui, sans rien répudier des traditions et des convictions du xv^e^ siècle, avait amené ou suivi l'art jusqu'à un point au delà duquel il fut dangereux pour la Renaissance de s'avancer. On ne peut s'empêcher de rêver en contemplant cette admirable sculpture ; et, avant d'enfanter Michel-Ange, il semble que la nature et la Toscane, en inspirant son auteur, hésitèrent un moment, se recueillirent et voulurent s'essayer.

Fantasmagorie, illusion! diront les amateurs à courte vue qui sont passés indifférents devant cette œuvre considérable pendant les deux années qu'elle fut exposée en vente à Florence et qui n'ont pas tenté d'arracher à ce sphinx son facile secret. Je prétends au contraire, en interrogeant et en interprétant, demeurer sur le terrain le plus rigoureusement scientifique. L'œuvre analysée par nous n'est pas isolée. D'autres témoignages viennent corroborer la déposition et confirmer ses indications révélatrices. Tandis que l'art mourait de consomption à Florence, il y eut en Toscane, dans la seconde moitié du xv^e^ siècle, un courant d'activité très appréciable qui se dirigea dans un sens très différent du courant général. Un groupe d'hommes fut entraîné par lui et poussé vers un style nouveau dont Michel-Ange devint plus tard le plus haut interprète. Un bourgeon plein de sève et de sucs nourriciers jaillissait du vieux tronc amaigri et décharné de l'art toscan. Qu'est-ce donc, en effet, que le bronze énigmatique du Musée de la Renaissance qu'on appelle la *Madone de Fontainebleau*, avec ses formes agrandies, idéales et légèrement surhumaines, sinon le surmoulé d'une œuvre qui appartient à cette série de travaux? Qu'est-ce donc que les bas-reliefs en stuc du South-Kensington Museum, n^os^ 7412 et 7590 du catalogue de M. Robinson, sinon des sculptures animées de ce souffle héroïque et qui, sans abandonner les caractères d'exécution communs à toutes les œuvres du xv^e^ siècle, paraissent cependant soumises à une sorte de dilatation intellectuelle? Qu'est-ce donc que ce merveilleux bas-relief de marbre[1] placé à Sienne extérieurement, au-dessus de la porte latérale de la cathédrale, du côté de la place où se trouve l'*Opera del duomo*, sinon un produit certain de la même école et peut-être une œuvre de la même main que

1. Cette belle sculpture est connue et admirée partout en Europe, excepté en France, car elle est moulée et photographiée depuis longtemps. Le moulage est catalogué et exposé au musée de Berlin sous le n° 1671. Il est en vente à Sienne. La photographie porte le n° 244 du catalogue de Lombardi.

notre terre cuite? L'avenir nous livrera des noms. En attendant, voilà des œuvres.

Au mérite d'art, qui est fort grand, le bas-relief acquis par le Louvre joint l'avantage de nous transmettre de précieux renseignements sur la manière dont certaines sculptures de la Renaissance étaient peintes, et d'établir une fois de plus et d'une façon indiscutable qu'en Italie l'école la plus raffinée du XVe siècle, imitant en cela l'école grecque des plus beaux temps de l'art et la grande école gothique du moyen âge, n'a pas reculé devant la polychromie dans la statuaire.

III

A Sienne, à côté des sculptures émues et pathéttques qui, comme le *tondo* de marbre de la porte latérale du dôme, jettent l'âme troublée dans la méditation et la rêverie, on rencontre à chaque pas des œuvres plus spécialement décoratives qui, par le calme de leur ingénieuse composition, charment, égayent et reposent la pensée. Le visiteur artiste ne peut oublier quand il les a vus ni le riche portail de la *Libreria* du dôme, ni le célèbre retable de l'église de Fontegiusta, ni certain encadrement de marbre de l'un des autels de l'église San-Martino. Ces travaux sont tous dus à un illustre sculpteur siennois, Lorenzo di Mariano, dit le Marrina, qui a passé sa vie à semer sur de nombreux monuments de sa patrie les fleurs d'une fantaisie élégante et tous les caprices d'une imagination enjouée.

Lorenzo di Mariano a joui auprès de ses contemporains d'une réputation considérable. Quand les peintres ne pouvaient pas obtenir, pour leurs fresques, un encadrement de marbre sculpté par lui ou par ses émules, ils imitaient avec leurs couleurs ses compositions décoratives. Les sujets traités par Pinturicchio sur les murs de la *Libreria* sont séparés entre eux par des pilastres simulés qui rappellent ceux du Marrina. Quelques fresques du Sodoma présentent la même particularité, et son goût d'arabesques devint une véritable mode à Sienne. Ce penchant marqué pour ce qu'on appelait les *grotesques* n'empêchait pas l'artiste de se livrer à la sculpture d'histoire dans certains champs réservés de ses monumentales compositions, et M. Perkins [1], qui le proclame le plus grand sculpteur siennois du XVIe siècle, a reproduit un fragment important de l'un des bas-reliefs du retable de l'église de Fontegiusta. D'après

1. *Les Sculpteurs italiens*, édition française, t. I, page 148.

une tradition dont divers historiens se sont faits les échos, cet autel de l'église de Fontegiusta aurait été transporté à dos de mulet de Sienne à Rome pour complaire au pape Jules II, qui en avait entendu vanter les merveilles. Le fait en lui-même n'a rien d'invraisemblable. Un grand nombre de décorations monumentales de cette époque voyageaient après leur exécution et n'étaient quelquefois posées que bien loin des ateliers dont elles sortaient, comme ce fut le cas, notamment, de l'autel de marbre commandé en 1495 à Andrea Fusina, alors à Rome, par le cardinal François Piccolomini, pour le dôme de Sienne[1]. La tradition semble néanmoins bien étrange, étant donnés les tempéraments respectifs de l'artiste et du pontife. En admettant donc que cette tradition soit autre chose que l'expression dramatisée de l'admiration populaire, quel accueil un pape qui faisait travailler Michel-Ange pouvait-il réserver à une œuvre du sculpteur attardé des Piccolomini? Le passé et l'avenir se haïssent, et le fougueux Della Rovere n'était pas homme à vouloir les réconcilier en protégeant le premier aux dépens du second. Jules II, on le sait de reste, était acquis tout entier à l'art de l'avenir. La postérité cependant, tout en l'approuvant de n'avoir pas confié au Marrina l'honneur d'exécuter son tombeau et de n'avoir pas accaparé le talent du Siennois au profit de la Ville éternelle, rend toutefois pleine justice aux délicats travaux du gracieux ornemaniste. Sans doute ce n'était pas un puissant esprit que cet indifférent contemporain de Raphaël et de Michel-Ange, que ce retardataire qui vécut si calme et si reposé dans une des époques les plus enfiévrées de l'histoire de l'art. Isolé dans sa province, il continua tranquillement au milieu du siècle nouveau les traditions du siècle expiré, greffant sur des thèmes vieillots déjà les variations toujours raffinées d'un ciseau incomparable. Cependant il faut reconnaître que tous les marbres sortis de sa main sont d'une prodigieuse finesse d'exécution et, somme toute, Lorenzo di Mariano occupe une place importante dans l'art de son époque et de son pays[2].

Quand le temps viendra où les maîtres sculpteurs seront, dans les musées publics de l'Europe, classés et connus comme les maîtres peintres, il sera bon que le Louvre possède une œuvre recommandable du célèbre Siennois. C'est en effet à lui ou à quelque artiste qui le toucherait de bien près que nous attribuons le coquet et charmant bas-relief de marbre

1. *Descrizione del duomo di Siena.* Siena, 1818, in-8°, p. 51.

2. Voyez l'éloge mérité qu'en a fait M. Gaëtano Milanesi : *Vasari,* édition Lemonnier, t. V, p. 284 et 285; *Documenti per la storia dell' arte senese,* t. III, p. 76 et 77; et *Sulla storia dell' arte toscana, scritti varj* (Sienne, 1873), p. 38 et 39.

récemment acquis par le musée. Il provient d'un ancien château possédé par la famille Piccolomini et situé près de Montisi entre Pienza et Asina-



MADONE EN MARBRE ATTRIBUÉE A LORENZO DI MARIANO.

(Musée du Louvre.)

longa. Au premier abord, ce marbre a l'air de dater de la fin du XV^e^ siècle, mais quand on considère la sécheresse et la sûreté de l'exécution com-

binées avec la mollesse de la composition, quand on constate la froideur de la pensée, l'absence totale d'émotion, la virtuosité extraordinaire de la main, on arrive bientôt à le ramener comme nous au commencement du XVI^e^ siècle et à l'attribuer à l'artiste que nous avons précédemment nommé. A défaut d'une vérité mathématiquement démontrée, contentons-nous d'une vraisemblance. Les figures de Renommées placées dans le haut de l'encadrement de l'autel de San-Martino[1] et les figures d'anges de l'autel de l'église de Fontegiusta[2] présentent dans leurs vêtements très finement plissés la plus grande analogie avec la manière étroite et un peu petite qui caractérise la draperie de la Madone du Louvre.

Le sujet traité dans ce bas-relief est encore la Vierge groupée avec l'enfant Jésus. La composition n'a rien d'original, mais elle est prodigieusement habile d'agencement dans le convenu. Les petits détails d'ornementation qui l'accompagnent, sans accent particulier et d'une exécution à la fois précise et nonchalante, sont extrêmement gracieux. Tout dans cette œuvre trahit une main d'une immense pratique et d'une expérience consommée. La facilité a remplacé l'inspiration ainsi que la timide et pénible technique de l'époque précédente. Voilà le dernier état par où passe, à Sienne, la vieille école du XV^e^ siècle avant de mourir.

Le Marrina a été le sculpteur attitré des Piccolomini. Il a travaillé, au palais Piccolomini, à des colonnes, à des chapiteaux et à d'autres ornements[3]. Il a fait l'autel de marbre de la chapelle Piccolomini à l'église de San-Francesco[4], et l'on retrouve précisément les armoiries des Piccolomini sur le marbre du Louvre, qui a été tiré d'une ancienne propriété de cette famille. Né à Sienne le 11 août 1476, Lorenzo di Mariano est mort en 1534. Il était en 1506 architecte en chef du dôme de Sienne. M. Gaëtano Milanesi a composé, d'après les documents d'archives, d'intéressantes notices biographiques sur cet artiste.

LOUIS COURAJOD.

1. Voir sur cet autel : Milanesi, *Documenti per la storia dell' arte senese*, t. III, p. 76 et 77. Les deux renommées ou *victoires* sont nommément désignées dans un document comme étant l'œuvre de Lorenzo di Mariano.

2. Cf. Milanesi, *Documenti per la storia dell' arte senese*, t. III, p. 76.

3. Milanesi, *Documenti per la storia dell' arte senese*, t. II, p. 339.

4. Milanesi, *Documenti per la storia dell' arte senese*, t. III, p. 18.

LA CONSERVATION ET LA RESTAURATION

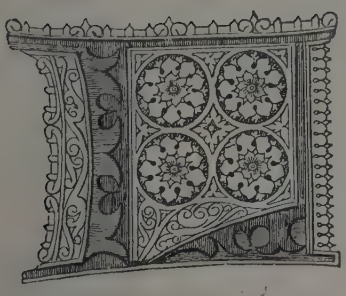
DES

MONUMENTS HISTORIQUES

(PREMIER ARTICLE.)

Notre temps et notre temps seulement depuis le commencement des siècles historiques, a pris en face du passé une attitude inusitée. Il a voulu l'analyser, le comparer, le classer et former sa véritable histoire, en suivant pas à pas la marche, les progrès, les transformations de l'humanité... n'aurait-il à transmettre aux siècles futurs que cette méthode nouvelle d'étudier les choses du passé, soit dans l'ordre matériel, soit dans l'ordre moral, qu'il aurait bien mérité de la postérité. Mais, nous le savons de reste, notre temps ne se contente pas de jeter un regard scrutateur derrière lui; ce travail rétrospectif ne fait que développer les problèmes posés dans l'avenir et faciliter leur solution.

VIOLLET-LE-DUC[1].



E progrès, cette marche des choses, se décompose en deux sortes de périodes de nature différente qui se séparent et se rattachent entre elles : d'abord en périodes d'évolutions successives, époques de foi, d'affirmation et de vie auxquelles correspond l'unité d'idées et de sentiments; puis en périodes de transition ou de *révolution*, époques de doute, d'hésitation et de lutte, qui se résument en un effort persistant vers la substitution d'un autre système à celui de l'évolution qui s'achève. De là, pour tout esprit observateur, la nécessité de renouer en faisceaux les éléments disparus du passé pour préparer l'avenir. Pendant longtemps cette révolution s'est opérée sans secousse, sous l'influence continue du sentiment populaire et de l'instinct des sociétés. Aujourd'hui le développement de l'esprit d'examen, dû à l'état avancé des sciences et de la philosophie, a donné naissance au rationalisme. C'est pourquoi la crise

1. *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française*, t. VIII, p. 15 et 16.

de transition que nous traversons n'est pas aussi obscure qu'on pourrait le croire, grâce à la tendance de notre temps à fouiller, à analyser, à commenter le passé pour former son histoire authentique et complète. Cette méthode, qui est le propre de notre temps, est aussi une des plus belles conquêtes qu'il ait à transmettre aux siècles futurs. Et pourtant il n'y a pas si longtemps qu'il est possible de se livrer à l'étude de toutes les périodes historiques indistinctement, sans encourir la risée de certains exclusifs qui, ne voulant admettre rien autre chose que ce qui faisait l'objet de leurs préférences, déclaraient hautement que l'humanité n'avait produit des œuvres bonnes à recueillir que durant certaines périodes par eux déterminées, et arrachaient de l'histoire bon nombre de pages où ils ne voulaient voir qu'ignorance et barbarie. Mais, tant il est vrai que la vérité finit toujours par prévaloir, il a suffi de quelques essais tentés par des chercheurs travaillant dans l'indépendance qu'abrite le mépris de l'ambition, pour dissiper ces préventions erronées contre des époques qui ont, comme les autres, enfanté des merveilles de toute nature. Il n'est donc guère de science dont le domaine soit aussi vaste et en même temps aussi varié que l'archéologie; car elle comprend désormais l'étude de l'antiquité toute entière par les monuments. S'appliquant à connaître la civilisation des diverses époques par les monuments qu'elles nous ont laissés, son utilité est incontestable, et, à moins de nier l'importance de l'histoire elle-même, il est impossible de mettre en doute celle de l'archéologie.

La France possède de nombreux monuments appartenant à toutes les époques qui composent dans leur ensemble comme une histoire de l'art dans notre pays. Par ses amphithéâtres, ses arcs de triomphe, ses temples, ses aqueducs, la conquête romaine a laissé sur notre territoire des traces de sa grandeur et de sa puissance. Mais ce qui, en dehors de ces œuvres majestueuses dues à l'extension d'une domination étrangère, distingue l'architecture française entre toutes celles de l'Europe, c'est que pendant plus de dix siècles, elle a été cultivée par plusieurs écoles originales, nées spontanément dans différentes provinces, travaillant à l'envi d'après des principes et avec des procédés différents, imprimant chacune à ses ouvrages un caractère propre et comme un cachet national. Dès le XI^e^ siècle, chacune de nos provinces avait ses artistes, ses traditions, son système, et cette étonnante variété dans l'art a produit presque partout des chefs-d'œuvre, car sur tous les points de la France le génie de nos artistes a laissé la forte empreinte de sa grandeur et de son originalité [1].

1. *Notice historique sur le service des Monuments historiques,* 1874.

Au commencement de notre siècle, la création du Musée des monuments français et de quelques collections comme celle de Du Sommerard firent qu'en dehors des savants. quelques artistes se prirent à examiner, avec autant d'intérêt que de curiosité, ce qu'on avait considéré jusqu'alors comme le produit de l'ignorance et de la barbarie. Cependant, mis à l'index, ils durent abandonner à d'autres hommes, qui se trouvaient en dehors de la portée académique, l'honneur d'ouvrir la campagne par des travaux vraiment remarquables pour le temps où ils ont été faits.

S'associant au mouvement qui se produisait en faveur des monuments de notre art national, les Chambres françaises ouvrirent au gouvernement pour la première fois, en 1830, un crédit de 80,000 fr., imputable sur le budget de 1831, pour subvenir aux réparations les plus urgentes, encourager les administrations locales et les subventionner dans les sacrifices qu'elles s'imposeraient pour la conservation de leurs monuments anciens. L'emploi de ces fonds fut confié à la Direction des beaux-arts, qui se trouvait alors dans les attributions du Ministre de l'intérieur, et avait déjà distrait quelques ressources provenant de ses services ordinaires pour faire face aux besoins les plus pressants de certains de ces monuments.

La même année, M. Ludovic Vitet fut nommé inspecteur général des monuments historiques. A peine entré en fonctions, cet homme distingué, à qui nous devons d'avoir donné le premier élan, parcourut les départements de l'Oise, de la Marne, de l'Aisne, du Nord et du Pas-de-Calais. Les villes qu'il visita plus particulièrement furent : Senlis, Compiègne, Noyon, Soissons, Braisne, Reims, Laon, Saint-Quentin, Cambrai, Douai, Valenciennes, Lille, Arras, Saint-Omer et Boulogne. Le but de son inspection n'était pas unique. Indépendamment des monuments, il avait à visiter les bibliothèques, les musées, les écoles de dessin, etc. De retour de sa mission, il présenta au ministre de l'intérieur un rapport plein d'érudition et de clarté, et divisé en quatre parties où il parle : 1° des monuments ; 2° des bibliothèques et archives ; 3° des musées et objets d'art ; 4° des écoles de dessin et de musique, etc. Son premier soin fut de constater l'existence et de faire la description critique de tous les édifices qui, soit par leur date, soit par le caractère de leur architecture, soit par les événements dont ils avaient été témoins, méritaient l'attention de l'archéologue, de l'artiste et de l'historien. Puis, considérant comme second but de ses fonctions de veiller à la conservation de ces édifices, il crut devoir indiquer au gouvernement et aux autorités locales les moyens soit de prévenir, soit d'arrêter leur dégradation. Il consigna le résultat de la première partie de sa mission dans le

catalogue raisonné des monuments de France qu'il était chargé de dresser, et consacra un plus grand nombre de pages à l'examen de la seconde, dont le caractère administratif lui parut exiger de plus longs développements. Le rapport de M. Ludovic Vitet, vrai chef-d'œuvre de lucidité méthodique, dévoila tout à coup aux esprits éclairés des trésors d'art jusqu'alors ignorés. Qu'on nous permette d'en citer un passage, où il examine la sculpture du moyen âge.

« Je sais, dit-il, qu'aux yeux de bien des gens qui font autorité, c'est un singulier paradoxe que de parler sérieusement de la sculpture du moyen âge. A les en croire, depuis les Antonins jusqu'à François Ier, il n'a pas été question de sculptures en Europe, et les statuaires n'ont été que des maçons incultes et grossiers. Il suffit pourtant d'avoir des yeux et un peu de bonne foi pour faire justice de ce préjugé, et pour reconnaître qu'au sortir des siècles de pure barbarie il s'est élevé, dans le moyen âge, une grande et belle école de sculpture, héritière des procédés et même du style de l'art antique, quoique toute moderne dans son esprit et dans ses effets, et qui, comme dans toutes les écoles, a eu ses phases et ses révolutions, c'est-à-dire son enfance, sa maturité et sa décadence.

Par malheur, les monuments de la sculpture sont encore plus fragiles que ceux de l'architecture. Les guerres de religion et nos tourmentes révolutionnaires ont laissé debout quelques édifices; elles n'ont presque point épargné de statues; et d'ailleurs, ces statues n'eussent-elles pas représenté des personnages religieux et des sujets sacrés, de combien d'autres chances de destruction n'étaient-elles pas entourées? Non-seulement elles étaient sculptées en pierre, souvent en pierre friable ou poreuse, mais encore on les plaçait plutôt en dehors qu'au dedans de l'église, du côté du portail; et, par conséquent, le vent d'ouest, la pluie, la grêle, et, dans l'été, la mousse et les lichens, tout devait contribuer à les altérer, à les ronger un peu. Aussi faut-il s'estimer heureux quand le hasard nous fait découvrir dans un coin bien abrité, et où les coups de marteau n'ont pu atteindre, quelques fragments de cette noble et belle sculpture.

« Ce plaisir, cette bonne fortune, j'en ai joui à Reims. Une partie du portail de la cathédrale exigeant quelques réparations, un échafaudage a été dressé jusqu'à mi-hauteur de la façade; je suis monté sur cet échafaudage, et, dans les enfoncements des ogives, des festons et autres ornements architectoniques, j'ai trouvé une profusion de bas-reliefs et de statues dont le style, le caractère et l'expression m'ont causé l'admiration la plus vive. Le costume, aussi bien que le genre de travail,

annonce que ces figures sont du XIII^e^ siècle, l'âge d'or de notre sculpture nationale, et, grâce à la manière dont elles ont été abritées, elles sont presque toutes dans un état parfait de conservation. »

Après avoir demandé au ministre la permission de faire mouler un certain nombre de ces bas-reliefs et statues pour en tirer des exemplaires qui seraient déposés à l'École des Beaux-Arts et dans les écoles de dessin des départements, M. Vitet ajoute :

« Cette innovation aurait, je crois, les meilleurs effets; car l'ignorance de ce style national et l'étude exclusive de l'antique, quelque beau, quelque pur qu'il soit, sont assurément cause en partie de ce caractère abstrait et monotone qui, parmi nous, a déparé souvent les productions de la statuaire. »

Cet extrait que nous reproduisons comme étonnant d'audace pour l'époque à laquelle M. Vitet écrivit son rapport, donne une idée de l'indépendance que cet homme remarquable sut apporter dans des fonctions où nul autre ne l'avait précédé et dans l'accomplissement desquelles il apporta, sinon de grandes connaissances archéologiques que personne ne possédait encore, du moins un esprit de critique et d'analyse qui fit pénétrer la lumière dans l'histoire de nos anciens monuments.

Après avoir imprimé une vive impulsion aux études archéologiques, M. Ludovic Vitet fut remplacé en 1833 par M. Prosper Mérimée, qui sut donner aux travaux entrepris une direction dont les excellents effets ne tardèrent pas à se faire sentir dans les départements, où se formèrent des sociétés savantes s'appliquant à rechercher les monuments dignes d'intérêt et à empêcher les mutilations.

Le Comité des Arts et Monuments, institué en 1834 par M. Guizot, ministre de l'instruction publique, en vue de la publication des documents enfouis dans les dépôts d'archives, décida sur la proposition de deux de ses membres, MM. Vitet et Mérimée, qu'il s'associerait également aux recherches entreprises pour arriver à établir un inventaire des richesses monumentales de la France, et qu'il joindrait l'étude des monuments inconnus à celle des documents inédits. Chaque département devait être exploré dans ce but par un archéologue chargé de décrire et de dessiner les monuments des arts à toutes les époques. Mais les frais considérables qui résultèrent de cette vaste entreprise empêchèrent d'en poursuivre l'exécution. A raison de l'insuffisance des ressources, on résolut de laisser à chaque département le soin de continuer la publication d'après le modèle adopté et suivant des instructions précises dont la rédaction fut confiée à MM. Mérimée, Albert Lenoir, Aug. Leprevost et Charles Lenormant.

En 1836, le crédit alloué pour la conservation et la restauration des monuments historiques fut porté à 120,000 francs, puis à 200,000. De cette époque date l'institution de la Commission des Monuments historiques; car ce fut alors que M. de Montalivet, ministre de l'intérieur, résolut de constituer une commission chargée de régler l'emploi de ces fonds et d'en assurer une judicieuse répartition.

Cette première commission, instituée par arrêté ministériel en date du 29 septembre 1837, ne fut que de huit membres. Elle se composait de MM. Vatout, directeur des bâtiments civils, président; Leprévost, L. Vitet, de Montesquiou, baron Taylor, Caristie et Duban; Prosper Mérimée, inspecteur général, faisant fonctions de secrétaire. Son premier soin fut de rechercher les édifices à la conservation desquels il était urgent de subvenir, et de rédiger des circulaires instruisant les préfets du concours qu'ils devaient prêter à l'accomplissement de cette œuvre nouvelle. Déjà une première circulaire, datée du 16 novembre 1832, avait invité ces fonctionnaires à refuser leur autorisation à tous les changements et à toutes les opérations importantes qui pourraient être demandées par les curés pour des édifices consacrés au culte, appartenant à leurs départements, si ces demandes n'étaient approuvées par l'inspecteur général des monuments historiques ou, à son défaut, par une commission composée d'architectes et d'artistes ou d'antiquaires dont ils auraient fait choix. Une seconde était envoyée presqu'en même temps que la commission des monuments historiques était instituée et réclamait le concours des communes et des départements, en précisant la nature du secours alloué par le gouvernement pour la conservation de ces monuments. Nous croyons devoir la reproduire comme marquant le point de départ de l'organisation du service.

Paris, le 10 août 1837.

« Monsieur le préfet, le culte des souvenirs qui se rattachent à l'histoire des arts ou aux annales du pays est malheureusement trop négligé dans les départements; on laisse en oubli des monuments précieux; on passe avec indifférence devant des vestiges qui attestent la grandeur des peuples de l'antiquité; on cherche en vain les murs qui ont vu naître les grands hommes dont s'honore la patrie, ou les tombes qui ont recueilli leurs restes, et cependant tous ces souvenirs, tous ces débris vivants des temps qui ne sont plus, font partie du patrimoine naturel et du trésor intellectuel de la France... Il importe de mettre un terme à cette insouciance. Le gouvernement et les chambres viennent de donner à cet égard une nouvelle preuve de leur sollicitude; le fonds destiné aux mo-

numents historiques a été augmenté, mais ce fonds ne peut être considéré que comme un encouragement au zèle des communes et des départements ; ils doivent comprendre que la conservation des anciens monuments les intéresse autant qu'elle les honore, en offrant un attrait de plus aux méditations de l'historien ou à la curiosité du voyageur.

« Je vous invite donc, monsieur le préfet, à recueillir tous les documents qui existent dans votre département, l'époque de leur fondation, le caractère de leur architecture et les souvenirs historiques qui s'y rapportent. Vous les classerez dans leur ordre d'importance, et vous indiquerez les sommes qui seraient nécessaires pour les conserver ou remettre en bon état, sans oublier que les secours que je puis donner ne sont qu'une prime au généreux empressement du conseil général et des conseils municipaux.

« Le fruit de vos recherches sera soumis à une commission que je viens d'instituer, et je me ferai un plaisir de diriger les fonds dont je puis disposer vers les départements qui ont le mieux apprécié l'importance de ce travail. J'espère que votre réponse pourra me parvenir dans l'espace d'un mois, à dater de la réception de ma lettre. »

Il est à supposer que les administrations départementales ne mirent pas beaucoup d'empressement à répondre à cette invitation, car une lettre de rappel, accompagnée d'un nouvel exemplaire de cette circulaire, leur fut envoyée en date du 30 décembre de la même année. Pour venir en aide aux préfets dans les recherches qu'ils étaient chargés de faire et dans la surveillance qu'ils étaient appelés à exercer sur les monuments qui leur seraient signalés, la Commission choisit, parmi les antiquaires et les architectes qui se recommandaient par leurs connaissances archéologiques, des inspecteurs correspondants ayant aussi pour mission de lui faire connaître les découvertes nouvelles, les édifices curieux et les objets d'art de chaque localité.

De leur côté, les sociétés savantes s'appliquaient à l'étude des monuments intéressants et cherchaient à en assurer la conservation, dans la limite de leur action toute privée. Elles étaient éclairées dans leurs choix par le Comité des arts et monuments, dont la compétence mieux établie les guidait sagement dans leurs recherches sur la valeur des monuments et sur la détermination des dates de leur construction.

A l'aide de tous ces renseignements, qu'elle avait pour mission de centraliser, la Commission des monuments historiques se mit en devoir de préparer un premier classement provisoire de plus de deux mille monuments du territoire français, dont la liste a été publiée dans une Note émanant du ministère d'État.

Nous croyons devoir entrer ici dans quelques détails sur ce qu'on doit entendre par le classement d'un monument. Nous avons eu, en effet, de fréquentes occasions de constater qu'on se faisait une idée très inexacte du bénéfice qui résulte, pour un édifice, de son classement au nombre des monuments historiques. Pour en bien préciser la nature, nous citerons une circulaire aux préfets du 19 février 1841, relative à l'examen des affaires qui concernent les monuments historiques et aux attributions de la Commission. Voici ce que dit cette circulaire :

. . . . . .

« Souvent les autorités locales paraissent croire que les édifices inscrits dans le catalogue publié par la Commission des monuments historiques doivent être entretenus par le ministre de l'intérieur; vous devez, s'il y a lieu, rectifier cette opinion erronée et rappeler que c'est aux communes et aux départements qu'il appartient surtout de veiller à la conservation des édifices remarquables qu'ils possèdent. Le gouvernement ne peut que leur venir en aide dans les sacrifices qu'ils s'empresseraient de faire à cet effet, mais il ne peut ni ne doit prendre à sa charge aucune dépense d'entretien, à proprement parler. Le classement sur la liste de la Commission constate seulement qu'un édifice est intéressant par son architecture; il est signalé à l'attention des conseils communaux et départementaux; mais, en le désignant comme un monument, le ministre de l'intérieur ne s'engage nullement à donner des fonds pour le restaurer, obligé, par la faiblesse des ressources dont il dispose, à faire un choix très restreint parmi le grand nombre des monuments classés. Je considérerai toujours comme un titre à ma sollicitude les sacrifices qui auraient été consentis par les communes ou par les départements. A cet égard, je vous prie de me faire toujours connaître les dépenses qu'ils auraient déjà faites, et celles qu'ils seraient disposés à souscrire. »

On le voit ici, et on a pu le remarquer dans le texte de la circulaire du 10 août 1837 reproduite plus haut, les fonds destinés aux monuments historiques ne peuvent être considérés « que comme un encouragement au *zèle des communes et des départements.* »

Cependant en 1838 le crédit alloué fut doublé et porté au chiffre de 400,000 francs. Le nombre des membres de la Commission fut augmenté par l'adjonction de MM. Charles Lenormant, membre de l'Institut, de Golbéry, de Sade et Denis, membres de la chambre des députés, et de M. le directeur des beaux-arts. Le ministre prit en personne la présidence de la Commission. MM. L. Vitet et Mérimée étaient nommés vice-présidents, et M. Grille de Beuzelin, chef de bureau des

monuments historiques, était appelé aux fonctions de secrétaire[1]. Des inspecteurs spéciaux furent désignés dans les départements, avec mission de signaler toute découverte nouvelle, tout objet d'art intéressant, de manière à en assurer la conservation.

En 1842, le crédit était porté au chiffre de 600,000 francs. Peu de temps après, sur l'initiative de la Commission, s'ouvrait le Musée des Thermes et de l'hôtel de Cluny, ayant pour première base la collection Du Sommerard, à laquelle vinrent par la suite s'ajouter tous les précieux fragments ramassés au milieu des ruines de nos monuments oubliés.

Toutefois, les ressources dont on disposait devenaient d'autant plus insuffisantes que les découvertes intéressantes se multipliaient sans cesse, grâce à l'élan toujours croissant et à l'influence de l'opinion publique, dont elles attiraient de plus en plus les faveurs. Aussi ces ressources furent-elles portées, en 1848, à 800,000 francs.

A cette époque, les événements politiques modifièrent un peu la composition de la Commission des monuments historiques. En 1852, celle-ci quittait le ministère de l'intérieur pour entrer dans le ressort du ministère d'État, d'où elle est sortie pour aller au ministère de l'instruction publique et des beaux-arts, où elle se trouve aujourd'hui. Les ressources, portées en 1855 à 870,000 francs, atteignirent en 1859 le chiffre de 1,100,000 francs, à la charge de restaurer la Sainte-Chapelle et l'église abbatiale de Saint-Denis, et en 1877 celui de 1,360,000 francs. Augmentées depuis, ces ressources s'élevaient en 1879 à 1,500,000 francs auxquels on a ajouté, en 1880 et 1881, 50,000 francs pour être affectés aux monuments de l'Algérie[2]. Ces ressources, jointes à celles que les départements et les communes réunissent de leur côté, permettent d'exécuter chaque année une somme de travaux d'environ 2,000,000 de francs.

Nous avons déjà fait connaître les attributions de la Commission ; elles se résument à examiner les projets de restauration soumis à l'approbation du ministre, et à diriger les opérations élaborées par le bureau des monuments historiques, qui est spécialement chargé de l'instruction des affaires et du détail de l'administration des fonds[3].

1. *Les Monuments historiques de France à l'Exposition universelle de Vienne*, par M. E. Du Sommerard.

2. Un crédit supplémentaire de 30,000 francs est demandé sur le budget de 1882, pour la conservation des monuments mégalithiques.

3. La Commission des monuments historiques est aujourd'hui ainsi constituée : président, le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts ; premier vice-président, le sous-secrétaire d'État ; deuxième vice-président, M. Antonin Proust, député ; troisième vice-président, M. de Ronchaud, secrétaire général de l'administra-

Au milieu de transformations successives qui en ont, à diverses reprises, changé la composition, la Commission des monuments historiques n'a pas varié, en ce sens que son esprit est toujours resté le même. La même impartialité n'a cessé de présider à l'examen des demandes de secours; les propositions ont toujours été proportionnées à la valeur artistique de l'édifice, au degré d'urgence, à la nature des réparations à entreprendre et aux sacrifices que s'imposaient les localités. Obligée de faire un choix, la Commission s'est constamment appliquée à porter secours aux édifices qu'il importait de sauver à tout prix.

Les fonctions absolument gratuites de membre de cette Commission ont toujours été remplies avec un dévouement, un zèle et une assiduité qui montrent l'intérêt qui s'attache aux questions qu'on y traite, comme aussi la foi de ceux qui s'y vouent dans l'utilité de cette œuvre nationale.

Les relevés et projets exécutés depuis l'organisation du service des monuments historiques constituent les archives de la Commission et forment aujourd'hui une collection du plus haut intérêt pour l'histoire de l'art. Ces dessins sont appelés à être publiés, et une première série (composée de quatre volumes de gravures in-folio comprenant 43 monographies et 237 planches) est depuis quelque temps déjà terminée. Une grande quantité de photographies faites d'après les monuments, avant et après leur restauration, complète ces archives que quiconque peut aller consulter.

Depuis sa première publication, en 1862, la liste des édifices classés, à la suite des instructions adressées par l'administration supérieure aux administrations départementales et communales, a subi de nombreuses modifications résultant de décisions nouvelles. Les tournées des inspecteurs généraux, le développement donné aux études archéologiques, des investigations nouvelles sur certains monuments les désignant comme offrant une moindre importance au point de vue de

tion des beaux-arts; Membres, le préfet de la Seine, le directeur général des cultes, le directeur des bâtiments civils, MM. Abadie, architecte, membre de l'Institut; de Baudot, inspecteur général des édifices diocésains; Bœswillwald, inspecteur général des monuments historiques; de Caix de Saint-Aymour, conseiller général de l'Oise; Charton, sénateur; D. Darcy, architecte; Dreyfus; Gautier, contrôleur; Geoffroy Dechaume, statuaire; Robert de Lasteyrie, professeur à l'École des chartes; Louis Legrand, député; Lucet, sénateur; Henri Martin, sénateur; de Mortillet, conservateur adjoint du musée de Saint-Germain; Ouradou, architecte; Quicherat, directeur de l'École des chartes; Ruprich Robert, architecte, inspecteur général des monuments historiques; Du Sommerard, directeur du musée de Cluny; Steinheil, peintre-décorateur; Tétreau, conseiller d'État; Thomson, député.

l'histoire de l'art français, firent qu'une révision minutieuse devint indispensable. La Commission dut entreprendre la tâche difficile d'un nouveau classement, dont la liste fut publiée en 1875 avec une carte de la France indiquant les écoles d'art sur notre territoire pendant la première moitié du XII^e^ siècle, période la plus intéressante de l'histoire de notre art national. Poursuivant son but, la Commission revise et complète encore aujourd'hui ce dernier classement, qui ne pouvait en effet être définitif, et qu'il sera longtemps encore difficile d'envisager comme tel.

PAUL GOUT.

(La suite prochainement.)



L'ŒUVRE DE JULES JACQUEMART

APPENDICE

(DEUXIÈME ARTICLE[1].)



Un coup d'œil jeté sur les deux volumes des *Gemmes et Joyaux* suffit à révéler dans Jules Jacquemart un dessinateur de tout premier ordre. Une seule de ses dernières aquarelles nous montre qu'il eût pu être un peintre d'une délicatesse infinie et qu'il est, dans tous les cas, l'un des aquarellistes les plus exquis qu'ait produits notre école, le plus original et le plus vraiment aquarelliste qu'ait produit notre temps. N'eût-il jamais touché une pointe d'aqua-fortiste qu'il serait encore Jacquemart.

L'exposition posthume qui vient d'être ouverte dans les salles de la rue Laffitte et dont M. Georges Petit a été l'organisateur bénévole, le résume sous ses deux faces de dessinateur et de peintre, et nous voulons, avant de quitter l'œuvre du cher artiste, en dire quelques mots. On eût pu certainement la souhaiter plus complète, mais telle qu'elle est, cependant, elle consacre la renommée de Jules Jacquemart et son incomparable talent. Si discrète et si peu bruyante qu'elle semble, elle n'en est pas moins une rare fête de l'art pour tous les gens de goût délicat.

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXII, p. 530.

L'absence qui nous a été le plus sensible est celle de la série des aquarelles exécutées pour une illustration des *Fables* de La Fontaine et appartenant à M. Roux, de Marseille. Espérons qu'elle sera envoyée à la prochaine exposition de la Société des Aquarellistes et que les amis de l'artiste pourront jouir d'un ensemble qui n'a pas encore été vu et qui est une de ses œuvres importantes.

L'exposition de la rue Laffitte ne contient aucune eau-forte. L'exiguïté du local ne l'a pas permis. Il faut le regretter pour tous ceux, et le nombre en est encore grand, auxquels les diverses manifestations du talent de Jacquemart ne sont pas familières. Quelques cadres d'eaux-fortes bien choisies, comme aux expositions de Vienne et de Paris, eussent été d'un enseignement magistral.

Nous avons, en revanche, les cinquante-huit dessins au crayon des *Gemmes et Joyaux*. Ils sont absolument admirables. On n'avait encore rien fait de semblable ; on ne fera sans doute plus rien d'aussi parfait en ce genre. Ils appartiennent à M. Barbet de Jouy. Il semble, à voir la perfection, le mordant, l'éclat chatoyant, la décision de ces dessins, qu'ils aient été exécutés à cet instant heureux de la vie d'un artiste où l'enthousiasme est chose naturelle, où tout l'entraîne, où tout lui sourit, où l'exubérance de la jeunesse coule avec l'élan d'une source trop pleine. Ces heures fortunées se sont passées pour Jacquemart entre les quatre murs du petit cabinet qui avait été mis à sa disposition au Musée du Louvre. Jamais sa main n'a été plus active, jamais son travail plus libre et plus franc. Devant ces dessins qui ont l'intensité des eaux-fortes elles-mêmes et qui sur la blancheur immaculée du vélin apparaissent comme la vision des objets, on reste saisi d'étonnement. Le travail est gras, vibrant, chaleureux ; tantôt épais et puissant comme les sardoines et les jaspes, tantôt léger et transparent comme les cristaux de roche, tantôt robuste et éclatant comme l'or ciselé par la main de l'orfèvre, tantôt large pour les rudesses archaïques ou d'une délicatesse inimitable pour les élégances des époques raffinées, toujours d'une justesse absolue d'effet et d'interprétation. Il a même ces accents de naïveté qui sont sans prix pour l'amateur et qui sont comme l'émotion de la main devant l'objet dessiné.

Pas de subterfuges, d'escamotages ou de secours photographique, pas de minuties inutiles dans l'exécution, pas de patientes reprises, mais la communion solitaire et passionnée de l'artiste avec l'objet qu'il veut traduire : tel nous apparaît, avec une éloquence qui sautera aux yeux des plus inattentifs, le dessin de Jacquemart. Aussi, par une sorte de miracle, l'absence de la couleur ne s'y laisse pas regretter. Le blanc et le noir lui suffisent à évoquer les colorations spéciales des objets et des matières.

On ne peut s'y tromper, c'est bien du cristal de roche, du lapis, du porphyre rouge, de la sardoine, de l'or émaillé, ou telles et telles pierreries qu'il a voulu exprimer. Le problème en vient à paraître simple, tant il est hardiment résolu. Et voyez jusqu'où va la liberté de main de l'artiste : de près, le procédé est large, rapide, parfois sommaire ; de loin, l'aspect s'accuse dans toutes ses finesses.

Il n'y a pas une ride, pas un repentir, pas une incertitude dans ces cinquante-huit dessins. Si nous avions une préférence à exprimer, elle serait pour le grand drageoir en jade de Bohême de l'époque de Henri II dont le relief perspectif est prodigieux, pour les cristaux de roche sans garniture ou pour le vase antique de porphyre rouge, monté en forme d'aigle par les orfèvres de Suger, et surtout pour le vase antique à anse de sardoine orientale, cette pièce d'une si admirable simplicité dans sa coloration sombre et intense, dans son merveilleux poli.

M. Meissonier, qui, on l'avouera, est un bon juge en pareil sujet, déclarait il y a quelques jours devant ces dessins, qu'il ne savait rien d'aussi prodigieux comme sûreté de main. Jacquemart y donne, en effet, une note d'art sans précédent, et nous dirions, s'il ne les avait pas gravés à l'eau-forte, hors de toute comparaison.

Deux eaux-fortes, le *Miroir* et le *Flambeau* de Marie de Médicis, n'ont pas eu de dessins. Cette série devait être suivie d'une seconde qui aurait formé le troisième volume de l'ouvrage de M. Barbet de Jouy. Il n'y eut d'exécuté, pour ce troisième volume, qu'une eau-forte, — le *Christ à la colonne,* dont la *Gazette* a acquis la planche et que nous publions avec cet article, — et onze dessins d'une beauté au moins égale à celle de ses aînés.

Le manque de place n'a malheureusement permis d'exposer que de trop rares spécimens de ses autres séries de dessins. Jacquemart, en grand artiste chercheur et consciencieux qu'il était, a énormément dessiné. Non seulement il a préparé ses eaux-fortes par des dessins serrés et mis à l'effet définitif, — on peut s'en rendre compte par quelques-uns des dessins préparatoires des planches de la *Gazette,* comme les *Bijoux grecs de la collection Campana,* d'une incroyable finesse, ou la *Minerve de Besançon,* — mais il a fait une quantité considérable de dessins destinés à être reproduits par les procédés de l'héliogravure en relief. Nous n'avons pas besoin de rappeler les séries de la *Gazette,* comme les chaussures, les objets orientaux, la collection Greffulhe, les dessins du *Michel-Ange,* ni les deux cents admirables dessins de l'*Histoire du mobilier* publiés par la maison Hachette. Tout cela est à peine représenté à l'exposition de la rue Laffitte. On a fait une sélection, exquise, nous le voulons bien,

mais point une véritable exposition. C'est une occasion manquée, et l'occasion, en ces matières comme en beaucoup d'autres, passe et ne revient plus.

A notre connaissance, Jules Jacquemart a peint au moins 110 aquarelles, y compris les 21 aquarelles pour les *Fables* de La Fontaine. L'exposition n'en contient guère que la moitié. Cela n'est point assez pour la jouissance des amateurs ; cela suffit cependant pour juger le talent de l'artiste. Nous y rencontrons d'ailleurs la plupart de ses œuvres maîtresses.

Jacquemart peignit sa première aquarelle, *Campement dans l'avenue de la Grande-Armée* (à M. de Nittis), en 1870 ; la dernière est de l'été 1880, quelques semaines avant sa mort, alors que la fièvre le tenait sous son étreinte. Elle représente les bords de la Seine à Neuilly. Tout y est d'un vert d'émeraude : l'eau tranquille, les rives ombreuses. La main tremblante de l'artiste y chante comme un adieu suprême. Entre ces deux extrêmes qui embrassent une courte période de neuf ans, quel chemin parcouru ! On citerait peu d'exemples d'une éclosion aussi spontanée ; car, dans ses dernières aquarelles, Jacquemart était parvenu aux extrêmes limites de son métier. Il nous avouait lui-même, bien peu de temps avant sa fin, avec cette bonne humeur enjouée qui ne l'avait point abandonné et qui était une des marques charmantes de sa nature, qu'il était content de lui, qu'il tenait enfin son affaire. Il en était arrivé à ce point de sécurité que, devant la nature, ses repères étant indiqués sur le papier, il *déroulait* en quelque sorte son aquarelle sous le va-et-vient énergique ou caressant de son pinceau. Les plus délicieux chefs-d'œuvre de Menton ont été peints dans une après-midi de printemps. Il s'installait le plus souvent dans la capote d'une calèche, qui lui servait en même temps d'abri contre les brises de l'air et contre le soleil. Ce que son talent ainsi armé allait nous donner, Dieu seul le sait. Nous ne parlons là que de son talent de paysagiste ; il avait peint, longtemps avant, le plus grand nombre des miniatures de l'*Histoire de la porcelaine*.

Il faut même rapprocher davantage les dates. Jacquemart paysagiste à l'aquarelle ne commence véritablement qu'avec le premier séjour à Menton, en 1875. De cette année datent quelques aquarelles que nous retrouvons à l'exposition : le *Quartier de la Condamine* (*Menton*), une vue de *Montagnes, effet de soleil*, une vue de *Montagnes, effet de pluie* et une *Pleine mer par un temps gris*. 1876 et 1877 ne se caractérisent par rien de très important. Jacquemart, encore inconnu comme aquarelliste, travaille plutôt pour lui-même que pour le public ; il expose à Bruxelles et à Nice. En 1878, il expose dans cette dernière ville trois aquarelles, le

Vieux port de Marseille, le *Pont de Carei, à Menton* et le *Long du Borrigo, à Menton*, qui firent une vive impression sur le groupe des amateurs niçois. Le grand succès ne date cependant que de 1879. Son talent se révéla à la première exposition de la Société des aquarellistes de la plus superbe façon.

Il faudrait tout citer. C'étaient d'abord cette charmante aquarelle aux tons fauves où s'alignent en leur robuste architecture les platanes de la route de Nice, dépouillés de leurs feuilles, et cette exquise saltarelle de couleurs où pétille en notes si fraîches et si lumineuses le carnaval de Menton. Celle-ci, de près, semble traitée à la façon aventureuse et sommaire des impressionnistes. En réalité, elle est d'une justesse admirable, d'un éclat éblouissant. A dix pas, tout y est dans la plus exacte relation de valeurs : les hautes maisons blanches aux toits rouges, les étoffes aux couleurs vives, les oriflammes agitées par le vent, le ciel bleu, les montagnes violettes qui forment un rideau de fond. Nous nous souvenons qu'elle fut une des moins comprises; on l'accusa d'être entachée d'impressionisme. Aujourd'hui il n'y a qu'une voix pour reconnaître que ce qui pouvait paraître insuffisance n'était qu'une habileté de plus. Il fallait, pour atteindre à cette intensité de lumière, une facture abrégée.

A la même exposition étaient aussi les deux étonnantes vues de Paris que l'artiste exécuta pour M. Barbet de Jouy des fenêtres mêmes du Louvre et que celui-ci vient d'offrir généreusement au Musée du Luxembourg : la place du Carrousel avec le ballon captif et le Pont-Neuf avec la pointe verdoyante du *Vert-Galant;* puis le *Val de Castagnies*, les *Montagnes de Sainte-Agnès*, où les sables rouges du premier plan forment une si curieuse opposition avec l'indigo violent de la mer et le vert entier des buissons de lentisques et de pins; et toutes ces vues enfin du port de Marseille, par la pluie et par le soleil, qui semblent un défi porté aux difficultés les plus insurmontables du dessin et de la peinture à l'eau. De la même année datent les deux éventails sur peau décorés d'objets japonais dont Jacquemart a su faire des chefs-d'œuvre de goût et d'originalité. Quoique l'un des deux nous appartienne, on nous permettra d'en faire cet éloge. La réussite de ces pièces décoratives, dignes d'être comparées aux fantaisies les plus charmantes des Japonais, est trop particulière pour que nous la passions sous silence. Il y a là deux plumes de paon d'une adresse d'exécution positivement incompréhensible. L'illusion du vrai ne peut aller au delà.

Le talent de l'artiste donne en cette courte période son suprême effort. Jacquemart n'a pas exécuté moins de vingt grandes aquarelles



LE CHRIST A LA COLONNE

(GEMME DU LOUVRE)

dans le courant de l'année 1879, sans compter celles des *Fables de la Fontaine*. Deux des plus belles étaient la *Route de Menton à Monte-Carlo* et la *Vague*, où le fugitif, l'insaisissable, l'immense de la mer est rendu en quelques accents d'une sûreté magistrale.

Les aquarelles de 1880 envoyées à la deuxième exposition des Aquarellistes étaient toutes de la plus grande beauté. La main qui les a peintes n'avait plus rien à apprendre. Entre toutes nous préférons peut-être les *Guérets au cap Martin*. Jacquemart signa encore, en cette dernière année, le délicieux éventail à la branche de pêcher qui appartient à Mme Georges Petit.

Nous ne parlerons pas des vingt et une compositions pour les *Fables de La Fontaine*, les ayant à peine vues. M. Roux avait commandé à divers artistes, à Leloir, à de Nittis et surtout à Jacquemart, une suite d'aquarelles pour illustrer une édition des *Fables*. Ce que nous en connaissons nous permet de les préjuger comme une des œuvres préférées de l'artiste.

De l'exposition posthume de Jacquemart résulte un exemple de haute portée pour le maniement de l'aquarelle et un enseignement de portée générale. Ils naissent tout naturellement de la comparaison qu'on ne peut s'empêcher d'établir entre les vingt-quatre miniatures de l'*Histoire de la porcelaine* et les aquarelles de figures ou de paysages.

On avait été étonné, — nous parlons ici des gens du monde, — de la facture simplifiée de ces aquarelles, de leur aspect d'esquisse. Comme cela est peu terminé, disait-on, après avoir regardé les jolis travaux de patience de M. Vibert ou de M. Leloir, les gouaches d'Eugène Lamy ou d'Isabey ! De là à croire que Jacquemart faisait ainsi parce qu'il ne pouvait faire autrement, il y avait qu'un pas. Eh bien ! reconnaîtra-t-on aujourd'hui que l'artiste qui a peint à la loupe les miniatures stupéfiantes de l'*Histoire de la porcelaine* pouvait peindre tout autrement qu'il ne l'a fait, qu'il a peint ainsi parce qu'il le voulait et parce qu'il pensait, avec la plus complète raison, selon nous, que le paysage devait être traité de cette façon, c'est-à-dire rapidement, dans la fraîcheur d'impression que donne la nature, presque en esquisse, dans le plein air et dans la pleine lumière, non dans l'air étouffé et le jour douteux de l'atelier; que l'aquarelle devait rester la peinture à l'eau et sans gouache, avec les réserves et les égratignures du papier pour faire les blancs, qu'elle est la peinture fraîche, brillante et sans retouches par excellence, que son emploi le plus habituel doit être réservé au travail d'après nature; qu'elle est enfin destinée par ses ressources propres à être regardée plutôt d'un peu loin que de près ?

Les miniatures de l'*Histoire de la porcelaine* sont volontairement tout autres. Elles ont été tracées sur la blancheur vierge de la peau de vélin avec une patience d'ange et avec une adresse qui eût émerveillé Van Eyck et Léonard eux-mêmes. Les eaux-fortes étaient déjà au premier rang parmi ses travaux les plus exquis de graveur; ces miniatures dépassent en finesse, en goût, en esprit, en sentiment des styles, de la matière, du décor et de la forme, tout ce que l'on peut rêver. Il faudrait avoir l'âme d'une froideur incurable pour ne pas avoir les larmes aux yeux en pensant que la mort a fauché dans sa fleur un tel talent. Un art d'une délicatesse aussi inouïe, d'une si rare distinction ne semble plus de notre temps.

Le livre contient vingt-huit planches. Jacquemart s'était engagé à refaire à l'aquarelle ces planches et les quatre-vingt-dix-sept objets qui y sont reproduits pour l'exemplaire sur vélin de l'*Histoire de la Porcelaine* destiné au duc d'Aumale. Notre pauvre ami, malgré qu'il ait apporté la plus anxieuse diligence, dans les derniers temps de sa vie, à terminer une besogne commencée depuis longtemps, ne put achever que vingt-quatre miniatures. L'œuvre, qui est la propriété actuelle de M. Techener, est restée incomplète de quatre feuilles.

Entre toutes ces petites merveilles, y en a-t-il de plus parfaites les unes que les autres? Est-ce le grand vase à personnages en porcelaine dite de l'Inde, ou la théière laquée d'ors sur fond brun et craquelée; est-ce la tasse burgautée sur fond noir ou le piton rouge corail, la coupe de la famille verte à personnages ou telle petite tasse en coquille d'œuf décorée de fleurs et d'oiseaux, ou encore la grande potiche japonaise à décor chrysanthémo-pœonien? On ne sait, en vérité.

Quel contraste entre ces miniatures et les aquarelles qui les entourent! Comme elles se font réciproquement valoir!

Au moment où ces quelques lignes paraîtront, l'exposition sera fermée, les œuvres séparées à nouveau, ces éléments féconds d'étude et de comparaison à jamais perdus. Hélas! nous le connaissons ce côté éphémère des jouissances de l'art. N'avons-nous pas eu les mêmes regrets pour Prud'hon, pour Delacroix, pour Millet, pour Fromentin, pour Henri Regnault. La dispersion est la loi de ce monde.

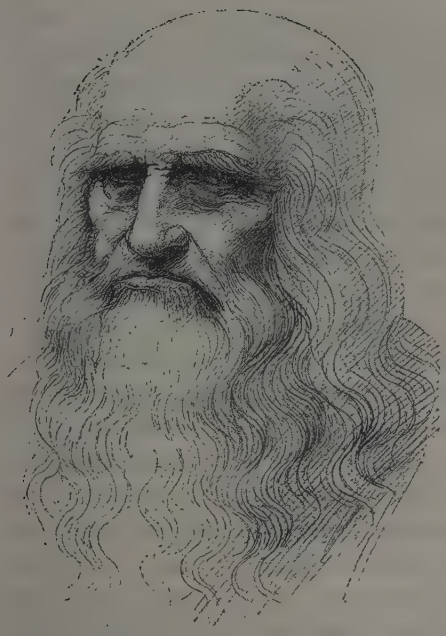
Nous parlerons encore de notre ami dans un dernier article pour faire connaître un côté aussi charmant qu'ignoré de sa nature d'artiste, le côté épistolier. Ce sera faire connaître l'homme en même temps.

LOUIS GONSE.

(La suite prochainement.)

LES

ÉCRITS DE LÉONARD DE VINCI



Au frontispice de la *Gazette des beaux-arts* on plaça jadis, comme un hommage à la mémoire du plus vaste génie de la Renaissance et au plus Français des trois artistes de cette merveilleuse époque, le portrait de Léonard de Vinci vers sa soixantième année, à l'âge où l'illustre directeur de l'Académie de Milan était devenu « peintre et ingénieur ordinaire » du roi de France régnant Louis XII.

Le dessin reproduit en tête du présent article le montre sans doute en sa retraite de « l'ostel du Cloux, près le chastel d'Amboise », étonnant par son prodigieux savoir, charmant par sa conversation enjouée le jeune François Ier, comme il avait charmé, comme il avait étonné tous ceux qui l'avaient connu depuis sa première jeunesse, lui, le plus aimable, le plus spirituel, le plus beau peut-être des hommes de son temps, en même temps que le plus éminent en tous arts et en toutes sciences.

Une des préoccupations de Léonard de Vinci à cette dernière époque de sa vie, tandis qu'il prévoyait sa fin prochaine, fut la crainte que les écrits où il avait amassé en tant d'années le fruit de ses études quoti-

diennes de toutes sortes, de ses expériences innombrables, ne restassent entièrement inutiles à ses contemporains, à la postérité. Le but qu'il avait eu sans cesse en vue était de rédiger, pour y laisser par écrit les vérités qu'il avait enseignées de son vivant, divers traités ou peut-être un seul traité divisé et subdivisé en de nombreuses sections. Aussi tous ces papiers qu'il avait tenus secrets de son vivant, de peur des envieux, des calomniateurs et des voleurs, en les mettant à l'abri de toute surprise par un système d'écriture analogue à celui des Orientaux, il craignit qu'ils ne restassent après lui ensevelis dans l'obscurité; et il légua à celui de ses élèves qui connaissait sans doute le mieux sa doctrine le soin d'en publier tout ce qu'il pourrait. Un manuscrit du British Museum nous montre que, dès le mois de mars 1508, à Florence, il se préoccupait de la crainte qu'on n'eût beaucoup de peine à se reconnaître dans ses écrits : « Voici, disait-il, un recueil sans ordre, tiré de beaucoup de papiers que j'ai copiés, en espérant les mettre ensuite à leurs places selon les matières dont ils traiteront; je crois qu'avant d'en finir il me faudra répéter une même chose plusieurs fois. Ne me blâme pas pour cela, lecteur, parce que les choses sont nombreuses et que la mémoire ne les peut avoir toutes présentes; pour dire : ceci, je ne veux pas l'écrire, parce que je l'ai déjà écrit auparavant, pour ne pas tomber dans la faute d'une répétition, il serait nécessaire qu'en chaque cas, afin de ne pas me répéter, j'eusse à relire tout ce qui précède, et cela lorsque les choses ont été souvent écrites à de longs intervalles de temps[1]. »

Nul plus que son cher François Melzi, ce charmant jeune homme qui avait laissé la villa de Vaprio, sur les bords de l'Adda, pour le suivre jusque sur les bords de la Loire, nul plus que ce fils d'adoption, avec lequel il retrouvait tous les souvenirs du temps le plus fortuné de sa vie, ne pouvait lui paraître digne d'exploiter les trésors qu'il avait amassés. Aussi fut-ce à lui qu'il laissa, par son testament fait au château de Cloux, « tous et chacun de ses livres. » Ces livres comprenaient sans doute, avec quelques-uns des ouvrages de tout genre qu'il lisait chaque jour, tous ses propres manuscrits. On sait ce qu'étaient, ce que sont les manuscrits de Léonard de Vinci : tantôt de magnifiques cahiers où il avait commencé à résumer les résultats de ses travaux multiples dans des explications accompagnées de figures, tantôt de simples carnets de poche, où il consignait toutes sortes de notes, le tout presque toujours de la main gauche.

François Melzi mit sans doute le plus grand zèle à honorer la mémoire du maître chéri qu'il pleurait, en cherchant à mettre au jour les précieux

1. Giov. Dozio, *Degli scritti e disegni di Leonardo da Vinci*, Milano, 1871.

documents qui lui avaient été légués. En effet, quelque temps après qu'il eut rendu à Léonard de Vinci les derniers devoirs en France, il semble qu'il ait essayé de faire imprimer à Rome ces parties des manuscrits de Léonard que mit au jour plus tard, en 1651, sous le titre de *Traité de la peinture,* Raphaël Trichet Du Fresne, à l'instigation du Poussin, et dont une édition plus complète, publiée à Rome par l'abbé Manzi, fut dédiée depuis au roi de France Louis XVIII. Le manuscrit de la bibliothèque du Vatican, qui servit à cette première édition, porte le nom de Melzi, que M. Jordan y a signalé dans sa savante étude sur le *Traité de la peinture*; c'est bien probablement le volume où le disciple de Léonard, peintre lui-même, avait réuni en un corps, pour les publier, la plupart des notes concernant la peinture et les sciences qui s'y rapportent qu'il avait pu recueillir dans les écrits de son maître. Malheureusement, lorsque François Melzi eut rendu le dernier soupir, ses héritiers livrèrent inconsidérément, le Milanais Ambroise Mazenta nous a raconté comment, la plupart des manuscrits de Léonard à divers amateurs, qui cherchaient de tous côtés à se procurer par tous les moyens des documents auxquels on attribuait déjà une incomparable valeur. Une collection inestimable qui aurait dû être publiée d'ensemble fut ainsi dispersée, et à tel point que de nombreux feuillets autographes de Léonard, comme ceux qui composent maintenant l'Atlantique de Milan et la collection de Windsor, furent séparés, tandis qu'ils devaient former originairement des recueils où ils se suivaient, et que des manuscrits entiers, ainsi que des parties de manuscrits, furent égarés ou peut-être perdus à tout jamais. Les papiers de Léonard que l'on connaît aujourd'hui ne peuvent équivaloir qu'à une trentaine tout au plus, des cahiers primitifs de formats divers.

Au point de vue de la richesse du texte, la collection des manuscrits qui appartient aujourd'hui à l'Institut est la plus importante, parce qu'elle présente cet intérêt exceptionnel d'offrir la suite même qu'eurent, au jour le jour, les travaux et les réflexions de Léonard de Vinci, certifiée par une pagination et des renvois de sa propre main. Malheureusement, on le sait, quelques parties de plusieurs de ces volumes ont été volées jadis et portées en Angleterre. Viennent ensuite les nombreux feuillets de Windsor et du manuscrit Atlantique à Milan contenant, souvent en grands formats, de magnifiques dessins et des textes importants qui dans l'Atlantique peuvent équivaloir, selon M. Govi, à cinq ou six volumes de différents formats. Puis ce sont : un manuscrit conservé dans la collection Trivulce à Milan; un autre à Lugo, chez M. J. Manzoni; un autre au British Museum, un à Holkam, quatre petits volumes au Kensington Museum,

des feuillets sans suite en France, en Angleterre, en Italie, en Allemagne.

Outre le Traité de la peinture, dont il a été question plus haut, on a publié le Traité du mouvement et de la mesure de l'eau. Ces deux ouvrages ont été formés de passages empruntés aux textes originaux, quelquefois altérés, et distribués en chapitres souvent mis dans un ordre différent de celui que leur aurait donné Léonard de Vinci, toujours privés des figures explicatives dessinées par le grand artiste.

En dehors de ces deux ouvrages, dont le premier a eu plusieurs éditions et a été traduit en plusieurs langues, il n'avait paru jusqu'à présent des manuscrits divers de Léonard de Vinci que quelques rares extraits. Et ces extraits avaient presque toujours été faits au point de vue biographique. Le plus grand nombre en fut mis au jour par le bibliothécaire de l'Ambroisienne Amoretti; Amoretti les avait puisés pour la plupart dans les notes de son prédécesseur Oltrocchi.

A peine les manuscrits de Léonard de Vinci, que nous avait valus la conquête libératrice du Milanais en 1796, étaient-ils arrivés à Paris, qu'un savant italien, Venturi, élève de Spallanzani, qui était venu s'établir en France, en fit l'objet d'un projet de publication qu'il soumit à notre Institut. Il s'exprimait en ces termes, en présentant à la classe des Sciences, en 1797, une notice sur les manuscrits dont on lui avait accordé la communication : « Le Directoire exécutif a remis à l'Institut national la plupart des manuscrits originaux de Léonard de Vinci qui sont venus de l'Italie. Les écrits d'un tel homme qui, à la renaissance des lettres, a été un des premiers à s'élancer dans la carrière des sciences exactes en Europe, ne devaient être confiés qu'à une assemblée de savants de premier ordre, qui en peuvent apprécier le mérite mieux que personne, et qui, loin de cacher ces trésors, s'empressent d'en faire part à ceux qui désirent y puiser. » L'Institut encourageait son travail.

Libri, accueilli aussi plus tard parmi nous, ne trouva pas moins de bienveillance, et s'il en abusa pour porter atteinte au trésor dont on lui accordait l'accès, ce n'est pas une raison de prétendre que nous avons mal gardé ce trésor, ou que nous n'avons pas su en apprécier la valeur. Les quelques autres savants étrangers et français qui, depuis, ont demandé l'autorisation d'essayer de lire les douze manuscrits que l'Institut possède, soit pour les consulter simplement, soit pour en extraire des passages, ont reçu aussi l'accueil le plus hospitalier. MM. Govi et Richter peuvent en témoigner.

Cependant on pouvait nous reprocher avec quelque raison, à nous, Français, de ne pas entreprendre nous-mêmes de publier d'une manière complète ces textes, encore presque entièrement inédits, qu'on nous

envie tant en Europe. Aujourd'hui, nous ne méritons plus ce reproche ; l'accueil le plus bienveillant a été fait, il y a peu d'années, en France, au projet que j'ai proposé de mettre au jour tout ce que nous possédons de papiers autographes de Léonard de Vinci, et d'une façon vraiment digne de son génie, c'est-à-dire en les reproduisant si fidèlement qu'il ne fût plus jamais besoin de consulter les textes originaux, si difficiles à déchiffrer, pour les connaître parfaitement ; cette œuvre est aujourd'hui en cours d'exécution, bientôt elle sera achevée. Nous aurons élevé ainsi à la mémoire du grand homme dont notre pays fut la seconde patrie, un monument plus beau que n'aurait pu l'être celui qu'on s'est souvent étonné de ne pas avoir vu ériger auprès d'Amboise.

Lorsque Venturi lut son mémoire à la classe des sciences de l'Institut, « il était, » dit-il, « encouragé surtout par l'astronome Lalande, » alors président de la classe. Lalande avait désiré connaître les manuscrits de Léonard de Vinci parce qu'il avait su qu'il y était traité de la lumière cendrée de la lune, et, sans doute aussi, puisqu'il a écrit sur les canaux de navigation, à cause des nombreuses études sur l'hydraulique qui sont contenues dans ces papiers. De ce premier aperçu de documents auxquels on avait toujours attribué la plus grande valeur, mais que les difficultés de lecture de toute sorte qu'ils présentent avaient maintenus jusque-là, pour ce qui concerne les sciences, dans une profonde obscurité, Venturi avait pu déjà conclure qu'il fallait placer Léonard à la tête de ceux qui se sont occupés, parmi les modernes, des sciences physiques et mathématiques et de la vraie méthode d'étudier. Le savant italien annonçait qu'il présenterait bientôt, « dans trois traités complets, tout ce que Vinci a fait sur la méchanique, l'hydraulique et l'optique ». Ce n'eût encore été là faire connaître qu'une faible partie des sujets si variés qui occupèrent Léonard de Vinci. Quoi qu'il en soit, ce projet ne fut pas mis à exécution. Mais un intérêt croissant s'attacha aux documents auxquels il se rapportait.

Des extraits de plus en plus fréquents furent publiés, et de plus en plus on comprit la nécessité, pour faire connaître les travaux et le génie de Léonard de Vinci à un point de vue quelconque, de mettre au jour des parties de ses manuscrits plus importantes que ce qui en avait été précédemment donné. Ainsi après les publications de Libri, de Delécluze, de M. Arsène Houssaye, etc., il parut à Milan il y a peu d'années, avec l'appui du gouvernement italien, un volume imprimé avec luxe à trois cents exemplaires numérotés, le *Saggio delle opere di Leonardo da Vinci*, contenant, en reproductions photolithographiques, un choix en vingt-quatre planches de trente-sept des plus remarquables pages du

manuscrit de format atlantique de la bibliothèque ambroisienne, qui renferme en tout trois cent-quatre-vingt-dix-huit feuillets. Ces reproductions étaient accompagnées des observations de plusieurs commentateurs distingués, et l'un d'eux, M. Govi, déclarait que Léonard avait été au point de vue des sciences, plus encore que ne l'avait montré Venturi, le précurseur de tous les grands savants de l'époque moderne.

M. Govi devait faire suivre le *Saggio* d'une publication plus étendue, portant sur l'ensemble des écrits de Léonard de Vinci, mais qui pourtant, selon sa pensée, ne devait encore comprendre que les propositions renfermées dans les œuvres de Léonard, ayant aux yeux de l'éditeur un caractère de certitude définitive et que confirme la science moderne. On en restait à ce point de vue, auquel avait paru se mettre Venturi, que les manuscrits dont il exaltait l'importance contenaient « quelques conclusions fausses », que « peut-être » l'auteur « aurait retranchées lui-même en rédigeant ses « travaux, » et que ce n'était que « l'or » qu'il y aurait intérêt à tirer « de ce sable ».

Le projet qu'avait annoncé le savant italien n'a pas jusqu'ici été suivi d'exécution, mais un savant allemand, M. Richter, en a formé récemment un semblable, au point de vue des arts et des lettres. M. Richter, en effet, après avoir publié déjà quelques extraits inédits de manuscrits que possède à Londres le Kensington Museum, manuscrits jusqu'alors inconnus du public, annonce pour la fin de cette année une œuvre d'ensemble, qui paraîtra en Angleterre en deux volumes in-octavo impérial avec de nombreux fac-similés[1]. De telles publications donnent une sorte de satisfaction momentanée à la légitime impatience du public; elles rendent de réels services aux arts, aux lettres, aux sciences. Mais n'étant que partielles, quelque grand que fût le nombre d'extraits qu'on y ferait figurer, et avec quelque sagacité qu'ils fussent choisis, elles ne seraient jamais que provisoires. Léonard de Vinci, dans ses spéculations multiples, ne se satisfait que bien rarement, et quelque terminée, quelque importante que puisse paraître telle page détachée de ses écrits, on ne saurait être certain qu'elle représente complètement l'expression de sa pensée, que si l'on a pu se rendre compte des phases par lesquelles elle a passé, des formes diverses qu'elle a prises ou qu'elle devait prendre encore. Au milieu de toutes ses hésitations, de tous ses tâtonnements dans l'art et dans la science, Léonard était inspiré par une pensée constamment en accord avec elle-même; pour la connaître, il ne faut pas s'arrêter à des passages détachés, en les séparant d'observations et de réflexions dont l'ensemble

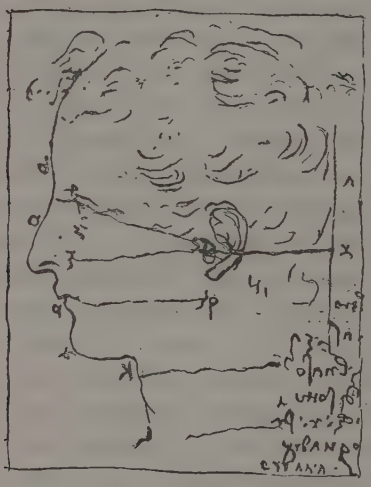
1. Voir le journal *la Perseveranza*, 10 novembre 1880.

peut être nécessaire à considérer pour pénétrer le vrai sens de ces passages mêmes. Mon père, pour qui Léonard fut toujours l'objet d'un véritable culte, comme en témoignent plusieurs de ses écrits, et qui avait songé, il y a près de trente ans, dans le même temps où il proposait de rétablir l'enseignement public du dessin sur les principes proclamés par ce grand maître, à publier ses manuscrits, empêché par d'autres travaux, m'avait conseillé d'entreprendre cette tâche. Dès que j'eus achevé une première lecture des manuscrits de l'Institut, je crus comprendre la nécessité d'une publication complète et fidèle, sans coupures ni omissions, et qui, de plus, eût pour base d'exacts fac-similés. En effet, le texte étant partout mêlé de dessins, il importait de les faire connaître autant que ce texte même; et quel autre moyen que d'en donner des reproductions entièrement similaires, telles que peuvent les fournir aujourd'hui les procédés photographiques?

Pour le texte, les fac-similés ne pouvaient suffire. L'écriture, renversée de droite à gauche, présente trop de difficultés de déchiffrement. Il fallait, pour que la publication fût vraiment utile, une transcription en caractères d'impression. Il m'a paru qu'il serait bon que cette transcription conservât fidèlement l'orthographe même de l'original, de manière à la représenter aussi exactement que possible à qui voudrait après moi la déchiffrer pour s'assurer, le cas échéant, de l'exactitude de ma propre lecture. Il m'a paru nécessaire, enfin, de joindre à la transcription italienne du texte original, pour l'éclaircissement du sens, une traduction en français. Le déchiffrement des manuscrits de l'Institut ne fut pas pour moi sans difficultés, surtout dans les premiers temps; j'ai pu ne pas m'étonner alors que le peintre Lodovico-Antonio David crût faire beaucoup, lorsqu'en cherchant à lire, en 1704, un manuscrit de Léonard de Vinci, il arrivait, au bout de quatre heures consécutives, à lire et comprendre une seule page. Autre chose est de parcourir quelques passages nettement écrits ou rédigés, autre chose de ne laisser échapper aucun mot, et de vouloir rendre un compte exact de tous. Le bibliothécaire de l'Ambroisienne, Oltrocchi, écrivait que pour lire, avec le secours du miroir, les manuscrits de Léonard, il avait éprouvé « un ennui et une fatigue incroyables ». Pour diminuer les difficultés que je rencontrai d'abord, même avec le redressement du texte au moyen du miroir placé en face de moi, un expédient me réussit: ce fut de copier exactement celles des lettres que je pouvais dès lors reconnaître, et de proche en proche, de me constituer un alphabet complet de l'écriture de Léonard de Vinci. Je pus constater alors que les difficultés de lecture que présente cette écriture, d'ailleurs la plupart du temps très nette et belle, consistaient moins en ce qu'elle

est à rebours du sens ordinaire, que dans la capricieuse distribution des syllabes, tantôt séparées lorsqu'elles appartiennent à un même mot, tantôt jointes de manière à former de plusieurs mots l'apparence d'un seul, dans l'irrégularité de l'orthographe, telle que les mêmes mots sont souvent écrits, et parfois dans la même page, de plusieurs manières, enfin dans une ponctuation bizarre qui, loin de paraître préciser le sens des phrases, est bien faite pour dérouter un lecteur inexpérimenté.

Ce sont là d'ailleurs des singularités qu'on trouve souvent, il faut le dire, pas toujours au même degré cependant, chez les écrivains con-



ÉTUDE DES PROPORTIONS DANS LA FIGURE HUMAINE, PAR LÉONARD DE VINCI.

(Manuscrit A de l'Institut)

temporains de Léonard. Mais ce qui augmente considérablement la fatigue qu'elles causent d'abord, c'est la nature même des manuscrits de Léonard de Vinci, recueils de simples notes la plupart du temps, où la diversité des sujets est telle que, tant qu'on n'en possède pas la clef, c'est-à-dire tant qu'on ne sait pas quelles idées générales les relient entre eux, on est à chaque instant dérouté ou lassé de passer toujours d'une idée à une idée nouvelle en apparence.

C'est une raison de plus de croire que le déchiffrement, la transcription, la publication des manuscrits de Léonard devaient être faits une fois pour toutes, et de telle sorte que des documents, dont quelques parties ont suffi pour montrer l'exceptionnelle valeur, fussent livrés en

entier au public, avec les fils conducteurs nécessaires pour s'y orienter aisément.

La Commission administrative de l'Institut m'autorisa à reproduire intégralement, par la photographie, pour les publier, les douze manuscrits de la Bibliothèque.

Une pareille entreprise ne devait pas être faite sans l'assentiment et le concours des hommes les plus capables, pour juger de son utilité. Le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts a décidé, sur l'avis favorable du Comité près l'imprimerie nationale et des Commissions pour les souscriptions aux ouvrages intéressant les lettres, les sciences, l'histoire et les arts, que l'entreprise était digne d'être encouragée par le gouvernement français.

Les douze manuscrits, de formats divers, seront reproduits, dans leur grandeur originale, en six volumes de format unique, in-folio colombier. Le premier volume de cette publication, reproduisant en 126 fac-similés phototypiques indélébiles (procédé Arosa) les 126 pages du manuscrit marqué A par Venturi, de format in-quarto, a été déposé sur le bureau de l'Institut en décembre 1880. Imprimé avec un soin extrême par la maison Quantin, où j'ai trouvé la plus intelligente et la plus aimable collaboration, ce volume commence par une préface contenant la reconstitution de l'histoire des manuscrits de Léonard au moyen de documents inédits, un inventaire détaillé des douze manuscrits de l'Institut, et une concordance des marques qui, ayant été données à ces manuscrits à diverses époques, avaient amené toute sorte de confusions et d'erreurs. Chaque page du manuscrit A est reproduite avec une exactitude tout à fait rigoureuse, et avec la coloration même que le temps lui a donnée, et mot à mot. Une simple lettre de l'écriture de Léonard de Vinci peut montrer que même au point de vue de l'art, il y a un véritable intérêt à reproduire tout ce qui provient d'une main telle que la sienne; c'est celle que voici, un



que sans doute Léonard a dessiné pour servir à l'ornementation du livre de son ami le frère Lucas Paciolo. Les pages se suivent dans l'ordre de la pagination originale. Au bas de chaque fac-similé, on trouve une

transcription littérale, où les mots écrits à rebours par Léonard sont copiés avec fidélité; les assemblages et séparations de syllabes, les variations d'orthographe, la ponctuation bizarre, s'y trouvent reproduits. En face du fac-similé, on a une traduction française littérale, précédée d'un sommaire des sujets principaux, et suivie de notes où l'on trouve l'indication des quelques passages qui avaient été publiés sans les figures. A la fin du volume, je me suis appliqué à faire ressortir, autant que possible, dans une table alphabétique et méthodique très détaillée, les idées principales qui dominent et relient entre eux les sujets extrêmement variés dont il est traité avec quelque suite, ou dont il est simplement fait mention dans le manuscrit A. Ces idées dominantes sont surtout relatives, dans le manuscrit A, à l'étude du mouvement, dans ses causes, dans ses effets et dans les applications à en faire, soit dans les arts, soit dans les travaux d'hydraulique, d'architecture, ou dans les machines de toutes espèces, à celle de l'augmentation de force qui résulte de la réunion de plusieurs forces, et, d'une manière plus générale, à l'observation des différents effets que produisent les changements dans les proportions de hauteur, de largeur et d'épaisseur. Elles se ramènent, en somme, à la recherche des lois de la vie dans les êtres organisés, et des images de la vie qu'on en retrouve dans les corps bruts. Et s'il en est ainsi dans le manuscrit A, il en est de même, au fond, dans tous les manuscrits de Léonard de Vinci.

Est-ce à dire que dans le manuscrit A, dans ses écrits en général, Léonard se soit plus préoccupé de science que d'art? Pas le moins du monde; il n'est pas une des spéculations auxquelles il se livra sans cesse, pas une de ces expériences qu'il fit et refit chaque jour, avec cette méthode rigoureuse qu'il recommandait comme indispensable pour échapper aux préjugés de la routine et éviter les entraînements de l'imagination, il n'est pas une de ses études scientifiques qui lui ait jamais fait perdre de vue un instant le dessin, la sculpture, surtout la peinture, qu'il mettait au-dessus de tout. C'est qu'en effet, pour lui, l'art et la science se confondaient dans une seule contemplation, celle de la nature, dans un même ardent désir, celui d'arracher à celle-ci ses secrets, pour les employer autant que possible au profit de l'humanité, soit en charmant les esprits par la représentation des âmes qui se cachent derrière les corps, soit en mettant au service de la vie de chaque jour des mécanismes qui en aplanissent les difficultés. « La nature, dit Léonard dans un de nos manuscrits, est pleine de raisons infinies qui ne furent jamais en expérience. » Et ces raisons infinies, dont la poursuite peut mener jusqu'à Dieu, puisqu'en les cherchant scientifiquement, Léonard s'écrie soudain : « O qu'admirable est ta sagesse, Créa-

teur, qui as su régir par de telles lois les causes de toutes forces et leurs effets nécessaires ! », ce sont celles dont il veut faire passer l'essence dans ces figures expressives qu'après tant d'années il ne peut se résoudre à regarder comme finies, quelque degré de perfection qu'il leur ait déjà données : la Cène, la statue de François Sforce, la Joconde ; ce sont celles dont la préoccupation continuelle lui permet de s'élever, en chaque ordre de sciences, au-dessus de ses contemporains, et de devancer les siècles à venir par les éclairs de son génie.

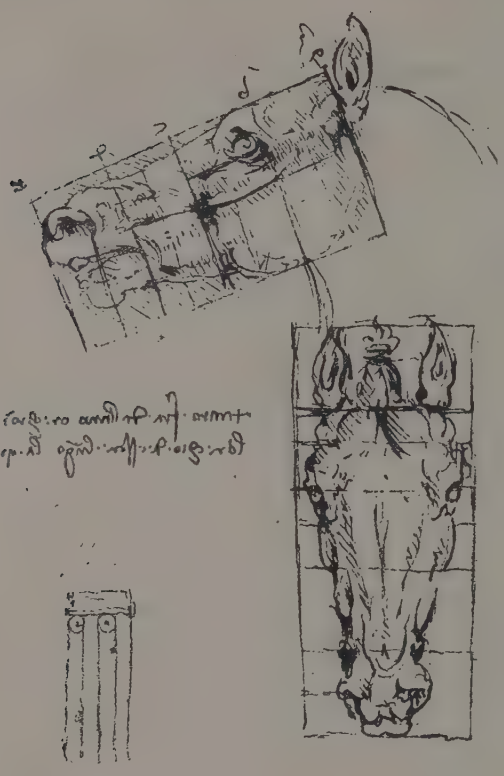
Pour un tel penseur, pour un tel philosophe, quoi de plus intéressant que de suivre pas à pas la marche, constatée par lui-même, que ses idées et ses travaux ont suivie? J'ai dit que la plupart des douze manuscrits de l'Institut ont ce privilège d'avoir conservé une pagination qui nous présente l'ordre même dans lequel Léonard les avait écrits ou classés. Des renvois le prouvent : ainsi dans le manuscrit F à la page 56 on lit « va à 42 », et réciproquement la page 42 renvoie à la page 56. Cette remarque a de l'importance, parce qu'il avait semblé jusqu'à présent qu'au lieu de publier page à page des manuscrits qui de prime abord paraissent manquer de suite, il serait préférable de chercher à en classer au préalable les matières multiples. C'est là sans doute un travail qui devra être fait un jour, mais seulement lorsque tout ce qu'on connaît de Léonard de Vinci aura été intégralement publié. J'ai montré quelles difficultés Léonard, en 1508, éprouvait lui-même à essayer de mettre un ordre méthodique dans ses nombreux papiers ; ce qu'il ne put pas faire, ce n'est pas à nous d'avoir la témérité de le tenter avant de connaître toute sa pensée, avant d'être initiés à ses expériences, à ses réflexions de tous les jours et de savoir exactement à quoi chacune d'elles tendait. Une table placée à la fin de chaque volume, telle que celle qui accompagne la publication du manuscrit A, peut provisoirement suffire pour permettre de se guider et de se retrouver facilement dans chaque manuscrit.

Pourquoi, demandera-t-on peut-être, avoir commencé la publication des manuscrits de l'Institut par celui d'entre eux qui est marqué A? Parce que, si chacun des autres présente un intérêt propre, tantôt par la beauté des dessins, tantôt par la nature du principal sujet traité, le manuscrit A offre cet avantage de montrer, d'une manière toute particulière, quelle habitude avait Léonard de s'occuper de toutes choses simultanément, des plus petits détails comme des plus vastes questions.

Dans ce manuscrit il est question, pour ainsi dire, de tout à propos de tout, et chaque observation a une portée beaucoup plus grande qu'on ne pourrait le croire d'abord.

Ainsi s'il s'agit de géométrie, il a en vue tout à la fois et la perspective, et la vérification des proportions dans le dessin, et l'architecture, et tous les travaux auxquels il se livrait. Parle-t-il de supports, il ne pense pas seulement à l'architecture; en voici un exemple :

Dans le manuscrit A, Léonard disserte sur ce que, du moment où des



ÉTUDE DES PROPORTIONS DE LA TÊTE DU CHEVAL.

(Manuscrit A de l'Institut.)

supports (des joncs ou des colonnes) sont étroitement unis, ils peuvent être impunément chargés d'un poids tout autre que celui qui les ferait céder s'ils étaient désunis, bien qu'ayant le même rapport entre leur hauteur et leur épaisseur; et dans le manuscrit B, parlant d'un cas tout semblable où des joncs supportent 40 livres, tandis qu'ils sembleraient n'en devoir porter que 3 et demie, il en tire cette conclusion que si l'air qui soutient la chauve-souris, laquelle ne pèse que la deux cent-

vingtième partie du poids de l'aigle, ne devait être foulé et pressé par les battements de l'aile de ce dernier oiseau que comme il l'est par ceux de l'aile du premier, il faudrait, pour supporter l'aigle, soixante fois plus d'air qu'il n'en faut pour porter la chauve-souris.

Dans le manuscrit K, Léonard dit en effet : « Les proportions sont à retrouver non seulement dans les nombres et les mesures, mais aussi dans les sons, les poids, les temps, les positions, et dans quelque puissance que ce soit. » Et c'est la même méthode de tout généraliser pour trouver en tout comment « la nature » est « contrainte par la raison de la loi qui vit infuse en elle » à chaque phénomène, c'est cette méthode qu'employait l'artiste lorsqu'on le voit dans les dessins de la collection de Windsor étudier simultanément les expressions de l'homme et des animaux les plus divers. « Je note ici », dit-il dans un manuscrit de l'Institut, « qu'il faut montrer la différence de l'homme au cheval, et pareillement pour les autres animaux, je commencerai par les os et je continuerai par tous les muscles, etc. ».

Dans une goutte d'eau, Léonard de Vinci voyait la terre entière : « Dans une goutte de rosée bien ronde, on peut considérer beaucoup de cas divers de l'office de la sphère de l'eau, comment elle contient le corps de la terre, etc. »

Parmi les feuillets autographes qu'on conserve à Windsor, il en est un qui montre d'une manière frappante pourquoi il ne faut pas taxer Léonard d'inconsistance dans ses idées lorsqu'on le voit, comme dans le manuscrit A, passer brusquement d'un sujet à un autre, par exemple de la peinture à l'hydraulique ; ce feuillet, en effet, contient des dessins à la plume qui nous montrent l'étude de mouvements dont on retrouve l'emploi dans une coiffure de femme qui rappelle les serpents des têtes de Méduse, que l'élève de Verrocchio se plut tant à représenter dans sa jeunesse, à l'imitation de l'antique ; et le texte à rebours qui les accompagne est à peine nécessaire pour expliquer que ces mouvements se trouvent également dans les chutes et ondulations des cours d'eau et dans les belles chevelures !

Aucun manuscrit ne contient, à proprement parler, le texte original des traités de la peinture, de l'hydraulique, etc., etc.; partout on trouve quelques parties plus ou moins avancées de ces traités ou quelques pages destinées à les préparer. C'est que, je l'ai dit, au fond, tous ces traités si nombreux en vue desquels Léonard de Vinci écrit lui-même qu'il rassemblait toutes sortes de notes, tous ces traités en définitive, s'il avait pu arriver à leur donner la forme le mieux en accord avec les aspirations qui entraînèrent de plus en plus son génie, n'auraient sans

doute formé que les chapitres d'un vaste ouvrage sur la nature entière.

Dans le manuscrit A, on trouvera le commencement d'un traité de la



ÉTUDE DU MOUVEMENT APPLIQUÉ PAR LÉONARD DE VINCI AU DESSIN D'UNE CHEVELURE DE FEMME.

(Collection de Windsor.)

perspective, inédit, les textes originaux d'une partie des traités de la peinture et de l'hydraulique, etc., etc. A la fin du manuscrit A, parmi

quelques pages où la plume ressemble au pinceau de l'artiste, la géographie générale succède à l'étude des mouvements des eaux, depuis la vapeur qui s'élève au ciel jusqu'aux fleuves qui, partis des hautes mon-



LE MOUVEMENT ÉTUDIÉ SIMULTANÉMENT PAR LÉONARD DE VINCI DANS LES COURS D'EAU ET DANS LES CHEVELURES.

(Collection de Windsor.)

tagnes, rejoignent les mers en larges nappes. De proche en proche, Léonard de Vinci arrive à contempler le monde entier jusque dans ses entrailles, jusque dans les astres où il se transporte en esprit. Ainsi parle-t-il et des pays d'Europe et des contrées les plus éloignées, tantôt du Rhin, du Rhône et du Danube, « qui partent des contrées germa-

niques comme d'un commun centre », tantôt de l'Océan et de la Méditerranée, « du détroit d'Espagne, » du Tigre et de l'Euphrate. Ainsi fait-il dans le manuscrit A, ainsi fait-il partout ailleurs. De là faut-il conclure que Léonard de Vinci visita, connut par lui-même tous les lieux qu'il décrivit ou dont il fit mention? C'est un point intéressant à étudier, dans ce moment où vient d'être posée la question de savoir si Léonard de Vinci a passé onze années consécutives en Orient, comme on a dit par erreur que M. Richter en avait découvert la preuve dans de prétendus manuscrits que nous aurions possédés, sans le savoir, à la bibliothèque Mazarine.

J'ai cru devoir, il y a quelques jours, au nom de l'honneur scientifique français, qui se trouvait par hasard mêlé à cette question, rappeler en quelques mots la vérité des faits. A cette occasion, j'ai fait entendre qu'il était facile de prouver que Léonard, pendant la période de sa vie qui s'étendit de sa vingt et unième à sa trente-deuxième année, de 1472 à 1483, fut souvent à Florence. Voici des preuves :

En 1472, l'illustre apprenti de Verrocchio était entré dans la compagnie des peintres, sans pour cela quitter l'atelier de Verrocchio. On sait quels étaient les statuts de cette corporation, qui ont été publiés par Gaye.

En 1473, Léonard de Vinci n'était pas en Orient; en effet, voici le fac-similé d'un feuillet autographe de Léonard daté de 1473, à l'âge de vingt-un ans, qui n'avait pas encore été photographié, mais dont M. Milanesi avait fait mention, et qui nous donne des indications bien précieuses. Au-dessus de murailles et de tours crénelées qui dominent un précipice au delà duquel on voit se dérouler un vaste paysage avec montagnes, cascades et nappes d'eau, on lit, écrits déjà de droite à gauche, certains mots, qui pour le dire en passant, peuvent être toute une révélation, en expliquant les paysages tout de roches et de lacs que le peintre de la *Vierge aux rochers*, de la *Vierge et sainte Anne*, de la *Joconde* a souvent représentés, sans qu'on ait pu dire si Léonard les avait vus. Le graveur a malheureusement fait disparaître ici ces mots, qui sont les suivants : « Di di Santa Maria della Neve addi 5 dagosto 1473 »; comment les traduirait-on autrement que « Jour de Sainte-Marie-de-la-Neige, le jour du 5 août 1473? » Or, en Suisse, au sommet du Righi, dans un des plus beaux sites alpestres et dont on garde un souvenir à jamais ineffaçable lorsqu'on l'a vu une fois un jour d'automne au lever et au coucher du soleil, puis à la lumière de la lune avec un ciel purifié par une chute récente de neige, on trouve encore aujourd'hui des vestiges d'un antique rendez-vous de la foi chrétienne appelé Notre-Dame-des-Neiges. Puis,



FEUILLET A LA PLUME PAR LÉONARD DE VINCI, DATÉ DU 5 AOUT 1473. (VUE PRISE DU RIGHI.)

(Galerie des Offices, à Florence.

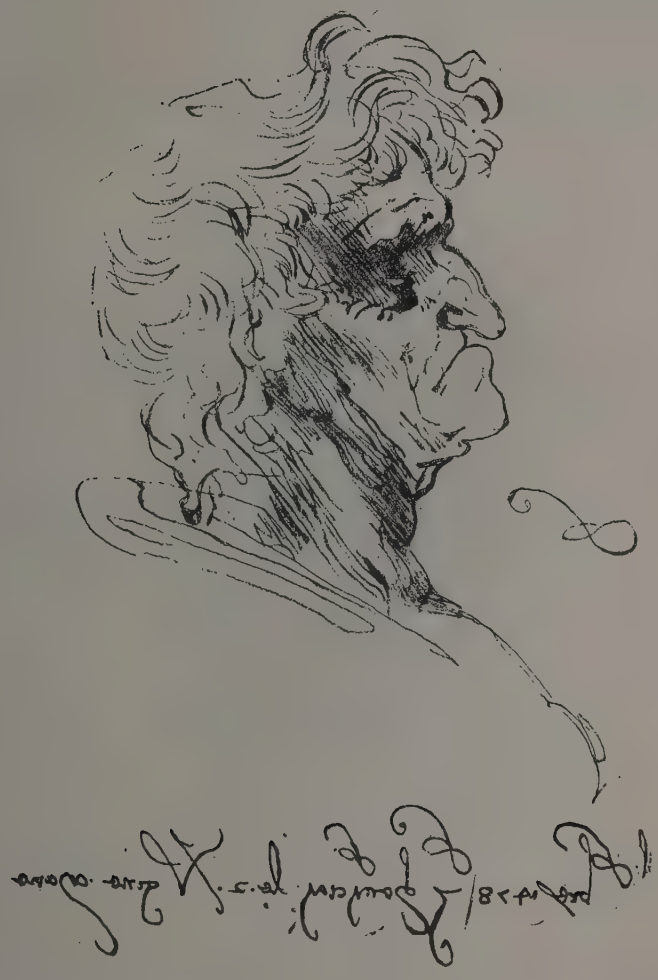
coïncidence remarquable, c'était précisément au 5 août de chaque année que la coutume ancienne était de venir de loin en ce lieu fait pour rappeler la montagne sur laquelle l'Évangile raconte que Satan montra au Sauveur toutes les splendeurs de la terre. Au XVIII^e^ siècle, le pape Clément XII encourageait les fidèles à reprendre cette vieille tradition du 5 août.

M. Uzielli a trouvé dans les Archives de Florence un document qui prouve qu'en 1477 Léonard de Vinci se trouvait encore dans l'atelier de son maître Verocchio. S'il pouvait s'absenter pour faire, dans un pays voisin, une excursion de quelques semaines, que motivaient d'ailleurs les usages du temps, il est difficile de croire qu'il ait pu quitter pendant plusieurs années, de 1473 à 1477, pour un séjour dans une région lointaine, l'atelier auquel il était attaché.

Un document publié par M. Milanesi il y a quelques années montre comment Léonard de Vinci fut chargé, le 1^er^ du mois de janvier 1477 (s. c. 1478), de l'exécution d'un tableau pour la chapelle de Saint-Bernard, dans le palais de la seigneurie de Florence. Et dans un feuillet écrit à rebours qu'on conserve aux Offices, Léonard de Vinci dit lui-même : « Un des trois derniers mois de l'année 1478, j'ai commencé les deux saintes vierges Marie » ; en haut de la page, on lit aussi de sa main : « Fioravanti (?) de Dominique à Florence est un compère aussi aimé que s'il était mien. » Cette écriture et celle de 1473 sont intéressantes à comparer avec celle qu'eut Léonard de Vinci dans son âge mûr et dans sa vieillesse ; on le voit ici paraître se complaire à tracer des lettres à enroulements qui d'ordinaire font place plus tard à des caractères plus simples, tels que les trace un savant pressé d'écrire le résultat de ses réflexions et de ses expériences; en 1478, Léonard étudie, comme un exercice de calligraphie, un signe abréviatif de l'n, qu'il fait ressembler à un commencement d'entrelacs ; plus tard il le réduit presque toujours à la simple barre d'usage vulgaire. Sur ce feuillet on voit encore le croquis d'une tête de jeune homme, une tête d'homme d'âge mûr, dont la *Gazette des Beaux-Arts* donne ci-joint le fac-similé avec celui de l'écriture, et des études d'engins divers pour la guerre.

Pour 1479, nous n'avons rien, à ma connaissance, qui nous fasse connaître l'emploi du temps de Léonard; mais M. Milanesi a montré que dès le commencement de l'année 1480, l'artiste florentin avait reçu une commande importante pour l'église de San Donato, à Scopeto, commande qu'il était tenu de mener à fin en vingt-quatre mois, au plus en trente mois. Pendant l'été de 1481, c'est encore M. Milanesi qui en a produit les preuves, « Maître Léonard » recevait à Florence une provision de bois pour une peinture qu'il avait faite de « l'horloge. »

Enfin c'est une opinion depuis longtemps accréditée, d'après les témoignages contemporains de Léonard, que ce fut, au plus tard, en

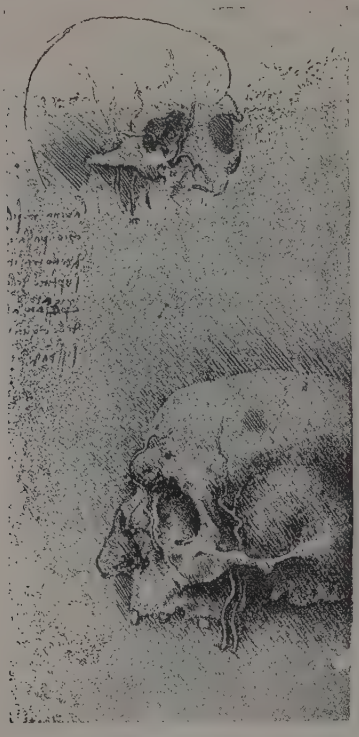


TEXTE ET DESSIN AUTOGRAPHES DE LÉONARD DE VINCI, DATÉS DE 1478.

(Galerie des Offices, à Florence.)

1483 qu'il entra au service de Ludovic le More. Le texte formel d'une biographie de Léonard écrite au XVI^e^ siècle, qui a vu récemment le jour, porte en effet : « Léonard avait trente ans lorsqu'il fut envoyé, par le magnifique Laurent, au duc de Milan, avec Atalante Migliorotti, pour lui

présenter une lyre, attendu qu'il était unique pour le talent avec lequel il se servait de cet instrument[1]. » Ce texte concorde de tous points avec le récit de Vasari, inexact à d'autres égards, et la vérité de l'envoi de Léonard au duc de Milan par Laurent de Médicis se trouve confirmée par



ÉTUDES ANATOMIQUES DATÉES DE 1489.

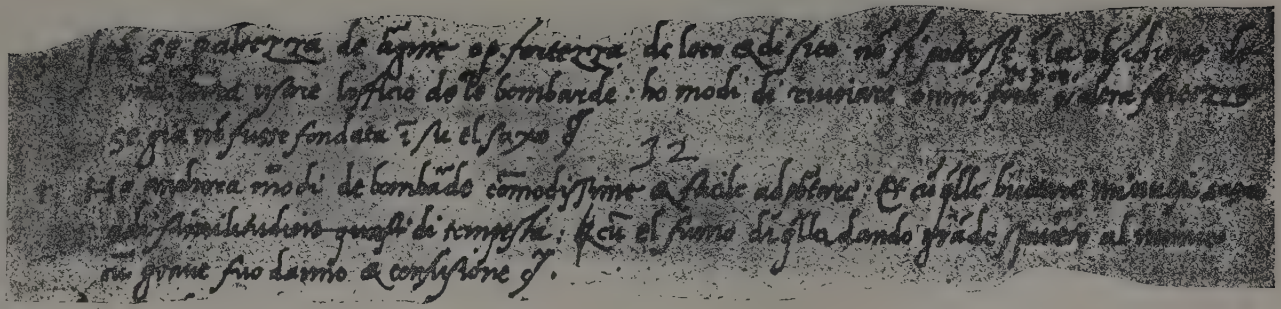
(Collection de Windsor.)

Bossi, retrouvant, dans une ancienne édition, le texte primitif d'un vers du poète Bellincioni :

« Da Fiorenza un Apelle è (*au lieu de* ha) qui condotto. »

On voit maintenant ce qu'il faut penser d'un séjour de onze années

1. « Jeune, dit aussi la même biographie publiée par M. Milanesi, il fut auprès du magnifique Laurent de Médicis, qui, lui donnant un traitement provisoire, le fit travailler pour lui au jardin de la place de Saint-Marc de Florence. »



SPÉCIMEN DU BROUILLON DE LETTRE ADRESSÉ AU DUC DE MILAN, REGARDÉ PAR ERREUR COMME DE LA MAIN DE LÉONARD DE VINCI.

(Manuscrit Allantique de Milan.)

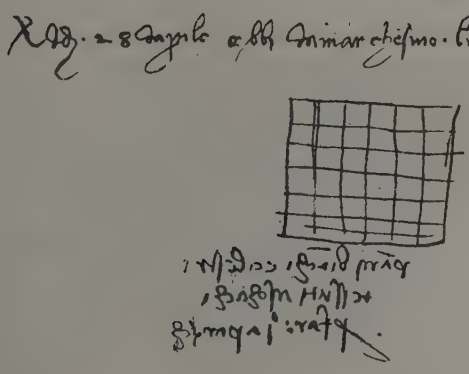
consécutives que Léonard de Vinci aurait fait en Orient, de 1472 à 1483. Ce ne fut pas avant sa trentième année qu'il put quitter l'Italie pour une longue série d'années ; personne ne croira, sans doute, que ce put être à partir du jour où il entra au service du duc de Milan.

On sait dans quelles circonstances Léonard arrivait à Milan, à combien de travaux divers il fut aussitôt employé, et, s'il est vrai que ses manuscrits connus ne nous donnent pas d'indication précise sur l'emploi de son temps de 1482 à 1489, les témoignages contemporains suppléent à cette lacune dans sa biographie ; ils ne permettent pas de supposer un voyage d'une durée de plusieurs années. En 1489, un feuillet daté, et dont nous donnons la reproduction, nous montre quelles études d'anatomie venait de faire celui qui avait été chargé de toutes les entreprises qui devaient accroître la gloire des Sforza ; et en voyant Léonard dire, dans le manuscrit C de l'Institut, que le 23 avril 1490 il recommence le cheval de la statue de François Sforza, on peut bien penser que ce n'était pas de la veille qu'il avait mis la première main à de pareils travaux. A partir de cette époque, on sait ce que devint l'illustre artiste d'une manière assez exacte pour que le champ ne soit pas libre à toutes les hypothèses.

En résumé, Léonard de Vinci ne fit pas un séjour de onze années consécutives en Orient ; reste à savoir s'il y fit un voyage de courte durée. En faveur de cette hypothèse, on a pu mettre en avant des lettres que contient l'Atlantique de Milan, les travaux d'hydraulique de Léonard, quelques motifs d'architecture dessinés par lui, sa manière d'écrire, son goût pour les entrelacs, la connaissance qu'il montre des choses de la mer, surtout beaucoup de passages de ses manuscrits divers où il parle de l'Orient.

Parmi les lettres que contient l'Atlantique, on dit que M. Richter en a trouvé d'écrites incontestablement par Léonard tandis qu'il était en Orient ; si une telle assertion est exacte, il n'y a qu'à en produire les preuves ; elles ne laisseraient plus incertaine que la question de la durée d'un voyage qui, en tout cas, n'aurait vraisemblablement pas excédé quelques mois. Jusqu'à ce que ces documents, dont l'annonce est bien faite pour piquer la curiosité, aient été mis au jour, la question pendante en ce moment ne saurait, je crois, être jugée ni pour ni contre une hypothèse qui d'abord avait été considérée quelque peu prématurément comme déjà définitivement établie. Demandons-en la prompte publication, et non par citations et extraits à la main, mais au moyen de fac-similés photographiques ; on ne saurait exiger trop de fidélité dans le cas qui nous occupe.

En effet, si les preuves qu'on nous promet consistent principalement, comme on le dit, en lettres tirées de l'Atlantique, il faudrait encore ne pas oublier que ce manuscrit n'est qu'un recueil factice composé d'éléments divers et que, parmi les pages autographes de Léonard de Vinci, on en a jadis intercalé qui ne sont pas de lui ; sans parler de celles qui ont déjà été reconnues apocryphes, je signalerai ici un document qui a joui, depuis un temps considérable, d'une célébrité croissante, mais qu'une habitude suffisante de la manière d'écrire de Léonard ne permettra plus de confondre avec les nombreuses pages qui dénotent en lui moins d'orgueil et non moins de génie. Je veux parler du fameux projet de lettre où



EXEMPLE DE MOTS ÉCRITS PAR LÉONARD DE VINCI EN SENS ORDINAIRE.

(Manuscrit B de l'Institut.)

Léonard de Vinci annonce à Ludovic le More qu'en quelque sorte d'art ou de science que ce soit, il n'a à redouter aucune rivalité ; texte qu'Oltrocchi copia au folio 382 de l'Atlantique, texte qui a été cité par la plupart des biographes de Léonard comme une pièce de première importance et qui a été commentée avec un grand savoir, au point de vue de l'histoire de l'artillerie, de l'architecture et de la mécanique militaire, par Carlo Promis. Les auteurs du *Saggio delle op. di L. da V.* en ont donné le fac-similé en tête de ce bel ouvrage et dans le sens du texte original, écrit de gauche à droite[1].

1. A l'automne dernier, ayant lu dans l'ouvrage tout récent de M. Richter que cette lettre était écrite de droite à gauche, « from right to left, as in hebrew and arabic », je crus devoir tirer la chose au clair. M. l'abbé Ceriani, directeur de la bibliothèque Ambroisienne, voulut bien répondre sur-le-champ à ma demande. M. Richter avait été induit en erreur ; il l'a reconnu depuis lui-même.

Une remarque suffit peut-être à prouver que le document en question n'est pas de la main de Léonard, c'est que les *i* s'y trouvent ponctués. Dans les feuillets authentiques de Léonard, les *i*, à moins d'exceptions que je ne connaîtrais pas et qui, je l'avoue, me paraissent bien improbables, n'ont jamais de point; on verra des exemples de cette circonstance notable dans les fac-similés qui doivent accompagner cet article et celui qui lui fera suite, et qui nous montrent l'écriture de Léonard de Vinci depuis l'âge de vingt et un ans, en 1473, jusqu'au delà de sa soixante-troisième année, lorsqu'il vint finir ses jours sur les bords de la Loire. Dira-t-on que, lorsque par exception Léonard écrivait de gauche à droite son écriture était autre que lorsqu'elle était à rebours? Voici un exemple tiré du manuscrit B de l'Institut, où, au-dessus de lignes à rebours tracées à propos d'un échiquier, une note écrite en sens ordinaire prouve bien le contraire; les formes de lettres sont les mêmes; les *i* ne sont pas ponctués.

Il est d'ailleurs bien d'autres différences à noter entre les textes autographes de Léonard et le texte du brouillon de lettre adressé à Ludovic le More.

CHARLES RAVAISSON.

(La fin prochainement.)



LA COLLECTION

DE

M. ROXARD DE LA SALLE



Des amertumes que le commun des mortels ne connaît pas viennent trop souvent attrister la vie des honnêtes gens qui mettent leur ambition à réunir des œuvres d'art. M. Roxard de la Salle a toujours aimé les tableaux : bien qu'il habitât la province, il était à l'affût des belles occasions, il assistait ou se faisait représenter aux grandes ventes parisiennes, et çà et là il enrichissait d'un morceau précieux la collection qu'il avait formée à Nancy. Cette collection, peu nombreuse d'ailleurs, était sa constante pensée : chaque jour il interrogeait les maîtres dont il avait su se procurer des échantillons significatifs, il cherchait dans les livres l'histoire de ces consolateurs, il allait presque deviner leur secret, et, peu à peu, il s'aperçoit que, devant ses yeux affaiblis, les couleurs s'estompent et se confondent, que les lignes vacillent et s'effacent, que les lumières et les ombres se perdent dans le brouillard d'une vision troublée. Douloureuse aventure pour un galant homme à qui les choses d'art ont de tout temps été chères ! M. de la Salle vend ses tableaux. Pourquoi ? Parce qu'il ne les voit plus.

Au moment de se séparer — on devine avec quel serrement de cœur — des peintures qu'il avait si tendrement choyées dans sa maison de

Nancy, l'intelligent amateur nous demande notre sentiment sur les morceaux qui composent son cabinet. Nous ne résistons pas à la prière qui nous est faite, mais nous simplifions notre tâche en l'abrégeant. Bien que la collection ne comprenne guère qu'une trentaine de tableaux et soit déjà choisie, nous ferons encore un choix et nous ne parlerons que des pièces particulièrement intéressantes, de celles-là surtout qui sont dues à des maîtres qu'on ne rencontre pas tous les jours.

Rubens d'abord. Il s'agit d'une esquisse poussée assez loin par endroits, ailleurs un peu plus flottante, un portrait équestre de Ferdinand, infant d'Espagne et archiduc d'Autriche. Cette esquisse, fort mêlée d'allégories, fut peinte à l'occasion de l'entrée du prince à Anvers, en 1635, après la bataille de Noordlingen. La ville, on se le rappelle, se couvrit ce jour-là d'arcs de triomphe dus à Rubens et à Van Thulden, et nous en avons les maquettes au musée d'Anvers. C'est alors que Rubens peignit l'esquisse de la collection de M. de la Salle. Monté sur un cheval dont la tête est, conformément à l'idéal du temps, un peu petite, le personnage s'appuie sur son bâton de commandement, et il est suivi d'une figure volante, une Renommée ou une Victoire. A gauche, dans l'angle du tableau, d'autres symboles, un vieillard armé d'un trident et une femme enchaînée. Au fond, un large fleuve chargé de navires. On sait ce que valent les esquisses de Rubens : elles ont la flamme et l'esprit. Nous en connaissons certainement de plus emportées que celle du portrait équestre de Ferdinand d'Autriche; mais ici la couleur est brillante, et, dans toute la partie décorative, je veux dire le Fleuve symbolique, la femme du premier plan, la Victoire et enfin le paysage, en un mot dans ce que Rubens a moins terminé que le cavalier, on reconnaît le charme facile que le grand improvisateur donne d'ordinaire à la première édition de sa pensée.

Je glisserai sur les écoles méridionales, qui ne sont d'ailleurs représentées chez M. de la Salle que par trois ou quatre morceaux. Au premier rang est un Ribéra, le *Baptême du Christ*, qu'on se rappelle sans doute avoir vu à la vente Salamanca. Paris connaît également l'*Hérodiade* de Carlo Dolci et le *Saint Sébastien* de Francesco Furini. Chacun de ces deux tableaux, très soignés d'exécution, mais fortement marqués du caractère de la décadence italienne, a dans le grand livre de Baldinucci sa note et son histoire.

M. de la Salle possède aussi quelques tableaux français. Dans le brouhaha d'un déballage, je n'ai pas assez bien vu les deux portraits de Nattier pour en parler à mon aise. Le Fragonard est une esquisse, un buste de jeune fille malicieuse et souriante. Quant au Grimou, il est



F Hals pinx Champollion sc

PORTRAIT D'HOMME

Collection de M Roxard De La Salle, de Nancy

Gazette des Beaux Arts Imp A. Salmon Paris

curieux, d'abord parce qu'il est daté de 1732 et ensuite parce que le personnage, représenté en costume de fantaisie, ne serait autre que le comédien Paul Poisson. Est-ce bien sûr? Si Paul Poisson avait soixante-dix-sept ans quand il est mort en 1735, nous aurions là, non son portrait, mais celui d'un Crispin quelconque, costumé d'ailleurs avec le caprice que le peintre apportait à toutes ses inventions. Toutefois le portrait est bien de Grimou dont il porte la signature, et il est dans cette manière libre et vaporeuse qui a tant séduit les critiques du XVIII^e^ siècle. Parce que Grimou avait parfois au bout du pinceau quelques tonalités d'un brun chaud, on lui disait qu'il ressemblait à Rembrandt. On le flattait.

Et puisque le nom de Grimou se présente aujourd'hui sous ma plume, je profiterai de l'occasion pour faire une petite querelle à ceux de nos amis qui ont le droit, dont ils usent d'ailleurs avec tant de discrétion, de corriger le catalogue du Louvre. Depuis trente ans, ce catalogue obstiné persiste à dire que Grimou est mort à Paris vers 1740. La date exacte est connue : je l'ai déjà imprimée une fois, je la réimprime avec énergie. Alexis Grimou est mort au mois de mai 1733. C'est le *Mercure* qui le dit, et il doit le savoir.

Mais j'ai hâte d'arriver aux maîtres hollandais. C'est là que sont les morceaux savoureux ou rares.

Le plus important parmi les tableaux de cette école est celui de Pieter de Hooch, la *Petite fille au chien*. Il vient de la vente Pereire et il a déjà été gravé dans la *Gazette* pour l'illustration de l'un des articles que Burger a consacrés à cette galerie[1]. Mais ne semble-t-il pas que notre ami, impatient de célébrer son héros, Van der Meer de Delft, ait passé bien vite sur ce Pieter de Hooch? Il se contente de dire que l'air circule dans cet intérieur et qu'une douce lumière enveloppe les figurines. Ce n'est pas assez pour un pareil tableau, c'est trop peu pour un pareil maître. Je rappellerai le motif. Une femme est assise tenant sur ses genoux un marmot; elle veut que l'enfant soit sage, et pour couper court à ses colères commencées, elle cherche à le distraire, elle lui montre une petite fille qui vient d'entrer et qui serre tendrement un chien dans ses bras. Le peintre hollandais avait sans doute entendu parler du proverbe radical qui veut qu'une porte soit ouverte ou fermée. Mais il avait de bonne heure pris sur ce chapitre une résolution héroïque : chez lui, la porte de l'appartement est ouverte toujours, car il aime à montrer dans la pièce voisine la dégradation savante de la lumière, et quand il s'amuse à peindre les carreaux blancs et noirs d'un pavage lisse, il va souvent

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1^re^ période, t. XVI, p. 305.

chercher un peu loin le rayon qui doit glisser sur cette surface polie. Le tableau de M. de la Salle est conçu dans une gamme rousse et chaude, mais transparente, et agrémentée çà et là de quelques tons rouges. Et si l'œuvre se recommande aux amis de la bonne peinture, elle n'est pas moins intéressante pour les critiques pleins de zèle qui cherchent à reconstituer la biographie du maître. On devine que je mets ici en cause notre collaborateur M. Henry Havard, car c'est lui qui, dans le troisième fascicule de son livre, l'*Art et les Artistes hollandais*, a pour la première fois donné des informations certaines sur Pieter de Hooch. En effet, le tableau de la collection de M. de la Salle porte, avec les initiales P. D. H., une date que nos honorables devanciers n'ont peut-être pas très bien lue. Les auteurs du catalogue de la galerie du baron de Mecklembourg (1854), ceux du catalogue de la vente Pereire ont lu 1698, et cette date est reproduite par M. Havard. Mais le troisième chiffre est des plus douteux. D'accord avec M. de la Salle, je lirais volontiers 1658. On comprend l'importance de la question, quand on se rappelle que les savants ignorent tout à fait à quelle époque est mort le grand clair-obscuriste Pieter de Hooch.

Une autre œuvre bien digne de piquer la curiosité publique, c'est un portrait ou plutôt un buste de fantaisie, par Frans Hals. Le propriétaire de la collection l'appelle le *Jeune homme à l'œillet*, et nous acceptons volontiers ce titre qu'on n'oubliera plus quand on aura vu le tableau. On ne connaît jamais bien les vrais maîtres. Dans les variations de leur caprice changeant, dans les modes divers que l'unité de leur talent a pu subir, ils sont pleins de surprises et d'imprévu. Ici, le violent Frans Hals a voulu faire, et il a fait, une image du charme le plus persuasif. C'est le portrait, un peu fantasque, d'un jeune homme à la physionomie distinguée et sympathique. Coiffé d'une barrette noire qui, par devant, se relève en pointe, il porte de longs cheveux retombant sur un vêtement de velours marron aux larges manches; par endroits, on aperçoit un bout de doublure rouge. Le personnage, dont le cou est nu et dégagé, tient un œillet à la main. Le costume, visiblement accommodé selon le goût d'une fantaisie pittoresque, et aussi le caractère de l'œuvre, où perce une vague velléité d'idéal, éveillent la pensée d'une étude faite dans l'atelier d'après un camarade qui s'est déguisé en beau ténébreux, en véritable héros de roman. Hals a voulu montrer qu'il savait peindre. Le *Jeune homme à l'œillet* rappelle le *Fou* de l'ancienne collection Dupper, aujourd'hui au musée d'Amsterdam, car, ici et là, le choix du costume sent le paradoxe. Et ce n'est pas seulement le caprice de l'invention qui rapproche les deux œuvres : c'est aussi la qualité du travail. On est

habitué à voir dans Hals le maître à la touche cavalière qui volontiers manie le pinceau avec de brusques fiertés. Il n'a peur ni des coups de force, ni des virgules en saillie. Tel il apparaît dans le portrait du navigateur Pieter Van den Broecke de la galerie de M. Wilson, dans la *Hille Bobbe* de l'ancienne collection de M. Suermondt, tel on le voit à Harlem, partout, et ailleurs encore. Chez M. de la Salle, nous avons un Frans Hals sinon timide, — il ne le fut pas souvent, — du moins plein de



LA HALTE DE CHASSE, PAR GOVERT CAMPHUYSEN.

(Collection de M. Roxard de la Salle.)

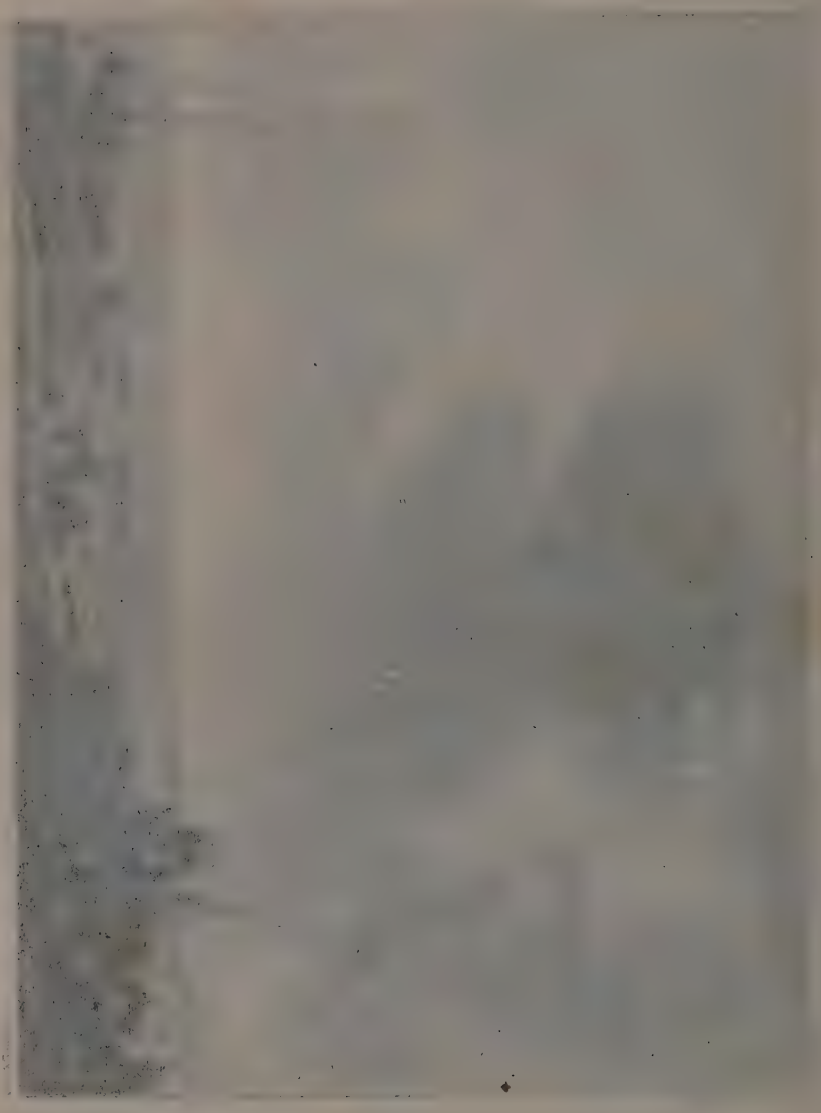
sagesse et de retenue. Dans le *Jeune homme à l'œillet*, le visage est fait d'une sorte de pâte d'émail très consistante et très douce qui est établie sur des dessous robustes, mais dont les surfaces sont parfaitement lisses et caressées. Et voilà cependant que, de même que le diable a toutes les peines du monde à cacher son pied fourchu, Hals finit par céder à ce qui sera tout à l'heure la loi de sa nature : il s'exalte, il a un commencement de furie et, sur les mains de l'élégant personnage, il cingle quelques-uns de ces coups de fouet qui ont chez lui la valeur d'une signature. Toutefois, comme ces mains sont un peu dissimulées dans l'ombre, l'œuvre ne présente aucune dissonance. Elle reste, dans l'en-

semble, une peinture admirable qui correspond au premier idéal de Frans Hals. Elle précise ainsi le point de départ, et elle ne peut manquer d'affermir dans leur foi les honnêtes gens dont ce grand peintre a fait la conquête.

Ce fier portrait qui, entrevu en courant, se grave dans la mémoire et vous accompagne partout comme un ami, nuit un peu, chez M. de la Salle, aux œuvres respectables ou même excellentes des autres maîtres hollandais. L'amateur de Nancy possède cependant plusieurs pages qui ont de l'intérêt pour l'histoire de la portraiture. Ici c'est un Mierevelt de 1623, là un Thomas de Keyser de grand format. La *Dame aux perles* est de Janson van Ceulen et le tableau est de 1652. Plus loin, nous reconnaissons un maître assez rare à Paris, Jean de Bray, l'auteur du portrait d'un brave bourgeois hollandais qui tient à la main une grosse canne à pomme d'ivoire. Les carnations sont d'un ton un peu rouge, et c'est évidemment la nature qui a fourni cette note exaltée. C'est là une effigie intime et sérieuse. L'œuvre est signée et datée de 1671. Ce Jean de Bray, dont nous avons le portrait au musée d'Amsterdam dans l'intéressant tableau qui réunit autour d'une table les syndics de la corporation de Saint-Luc à Harlem en 1675, n'est pas très familier aux Parisiens sédentaires. Pour le bien connaître, il faut interroger la Hollande, et particulièrement le musée de Harlem, où il est représenté par des œuvres datées de 1663 à 1683. On sait par Van der Willigen qu'il a été enterré le 4 décembre 1697. C'est dire qu'il n'appartient point à la forte génération des lyriques et des enthousiastes tels que Frans Hals et Rembrandt. La sagesse est parfois le commencement de la décadence.

Il n'est pas utile de consacrer de longues écritures à Egbert Van der Poel, l'auteur de l'*Intérieur d'une maison rustique*, toute enveloppée de colorations chaleureuses. Nous passerons plus vite encore devant Barent Gael, un petit maître déjà fort voisin des mauvais jours. Bien qu'il soit cité partout comme un élève de Wouverman, Barent Gael n'est pas fait pour éveiller dans l'esprit un grand délire.

Il faut parler avec plus de respect des *Poissons de mer* de Van Beyeren, ce peintre énergique, ce robuste dessinateur que Burger nous a appris à connaître. Il a eu tort de peindre quelquefois sur des fonds trop obscurs, mais il a toujours exprimé d'un pinceau véridique et mâle la forme, le mouvement, la couleur des animaux splendides et un peu effrayants que les pêcheurs rapportent au rivage. M. de la Salle possède un bon échantillon du talent de Van Beyeren. Il a aussi, dans un autre genre, un excellent type de la bonne manière d'Emmanuel de Witte, un *Intérieur d'église*. Ce maître est assez rare en France. Nous avons vu



passer dans les ventes publiques quelques beaux tableaux de ce puissant architecturiste; mais le Louvre est resté indifférent. Il a eu tort. Emmanuel de Witte est un peintre aux belles allures, qui joue fortement avec le contraste des blancs et des noirs et qui fait tourner autour des piliers des vieilles cathédrales des ombres vigoureuses ou des lumières caressantes.

La *Gazette des Beaux-Arts* a déjà décrit et commenté un des plus



LE MATIN, PAR VAN DER NEER.

(Collection de M. Roxard de la Salle.)

intéressants tableaux de la collection de M. de la Salle, la *Halte de chasse* qu'une longue tradition attribue à Govert Camphuysen[1]. Quelque prudence est ici nécessaire, car la peinture n'est malheureusement pas signée et l'on sait que, malgré les bonnes choses qu'ont écrites Burger et M. Édouard Fétis, on a le droit d'hésiter quand il s'agit d'un des maîtres, si mal connus encore, qui ont porté le nom de Camphuysen.

1. Voir l'article de M. Alfred Darcel sur l'Exposition de Nancy en 1875; 2e période, t. XII, p. 268.

Mais l'heure serait mal choisie pour discuter un problème dont les termes se sont trouvés précisés depuis qu'on a bien lu la signature des tableaux du musée de Rotterdam et de celui de Bruxelles. Aujourd'hui il faut se borner à étudier la *Halte de chasse*, grand tableau lumineux et d'un caractère spécial qui, selon nous, fait moins penser à Paul Potter qu'à Albert Cuyp. Dans le verdoyant carrefour que forment en se coupant les allées d'une forêt de chênes, un gentilhomme est à cheval, suivi d'un serviteur qui arrive au galop. Un piqueur présente au cavalier un lièvre qu'on vient de prendre. Plus loin, d'autres chasseurs, un valet sonnant de la trompe, des limiers tenus en laisse et aussi des vaches sous le taillis. Le ciel est clair, un chemin se prolonge à perte de vue dans les lointains du bois. La verdure brille au milieu d'un poudroiement gris d'une tonalité particulière et fine. Le peintre auquel nous avons affaire n'est pas, comme on le disait jadis, un imitateur servile de Paul Potter ; il a sa personnalité et son accent. Quand j'examine ce beau tableau, quand je vois comment les valeurs vigoureuses s'enlèvent sur les clartés, je me persuade que l'auteur a connu Albert Cuyp ou qu'il a voulu le suivre dans les voies de la lumière.

Si la *Halte de chasse* nous a placé en présence d'une manière inconnue et exceptionnelle, nous rentrons dans les certitudes devant le *Matin*, charmant tableau de Van der Neer qui l'a signé de son monogramme et daté de 1646. Nous ne sommes pas moins tranquille sur le compte des trois Van Goyen, les *Habitations rustiques*, la *Scène d'hiver*, les *Bords d'un canal*. Nous avons trop souvent parlé de Van Goyen pour qu'il nous soit possible de dire, sans nous répéter, le charme intime qui se dégage de ces peintures, fort différentes les unes des autres, car elles vont de la grisaille pâle et argentée aux chaleurs des tons roux et rembranesques. Et toujours Van Goyen reste fidèle à la loi de son tempérament et de son caprice : il change de parti pris et il demeure dans son idéal, qui est l'unité.

Van Goyen nous amène à un maître qui évidemment lui doit beaucoup, au *scheepschilder* Simon de Vlieger. Les livres, dans lesquels il tient d'ailleurs peu de place quoiqu'il ait été chanté par les poëtes hollandais, le traitent volontiers comme un peintre de second rang. Qui sait si sa renommée ne grandira pas quand on le connaîtra mieux ?

Nous avons ici deux tableaux de Simon de Vlieger : le premier, la *Mer houleuse*, est daté de 1632. Ce serait une œuvre de jeunesse, car il paraît établi que l'habile mariniste est né à Rotterdam en 1612. Mais en ce temps-là, l'apprentissage commençait de grand matin et l'on avait du talent de bonne heure. Le catalogue du musée d'Amsterdam assure

que Simon de Vlieger a été l'élève de Willem van de Velde le Vieux. Je n'y contredis point; il semble néanmoins qu'ici l'initiateur véritable a été notre ami Van Goyen, et j'ajoute que Simon de Vlieger a usé largement d'un droit qui lui appartenait : il a beaucoup regardé les peintures de Salomon van Ruysdaël. Il se rattache en réalité à ces deux maîtres par le choix des colorations sobres, par l'importance véritablement capitale qu'il donne au ciel.

A ce tableau de 1632, M. de la Salle a pu en ajouter un autre qui est, quant à présent, le chef-d'œuvre de Simon de Vlieger. La *Plage de Scheveningue* est de 1643. J'ai la conviction que nous sommes là devant une admirable peinture. Quelle audace et quelle naïveté dans la manière de comprendre le décor! Le ciel occupe presque tout le panneau, un ciel clair où roule un gros nuage en mouvement. Dans la partie inférieure, à l'horizon, la mer du Nord frappée d'une lumière fine. Brillante çà et là sous le scintillement du rayon, l'eau est d'un ton dont il faut renoncer à dire les délicatesses. Sur la plage, au second plan, des bateaux de pêche, tout une population affairée autour des barques, et un carrosse attelé de quatre chevaux. A droite, sur le monticule de sable que forme la dune, un gentilhomme et sa femme sont debout, regardant la mer et savourant le spectacle dont ils ne sont pas seuls à être charmés, car, nous aussi, nous sommes pris par la poésie de ces perspectives lumineuses, par ces profondeurs qu'emplit un air frais et respirable. Ce tableau de Simon de Vlieger n'est peut-être pas le plus beau de la collection de M. de la Salle : c'est pourtant celui qui parle le plus au cœur ou qui, du moins, éveille la plus douce impression morale. Sans doute il n'y a là qu'un ciel, un bout de terrain et des figurines au bord de la mer : c'est, si l'on veut, de la topographie et la topographie n'est pas attendrissante; mais, dans le tableau de Vlieger, on trouve quelque chose de plus, le sentiment intime de la nature hollandaise et de son charme voilé. Oh! comme ils connaissaient, comme ils aimaient leur pays, ces grands paysagistes du XVII^e^ siècle! Ils sont si sincères qu'ils en deviennent touchants. L'émotion que leur inspirent les spectacles de la mer et du ciel se communique aux perspectives dont ils peignent les lignes fuyantes et les couleurs adoucies, et ils ont l'air convaincus que dans leur chère Hollande une âme cachée vit sous l'apparence de choses.

PAUL MANTZ.

LA STATUE D'ATHÉNA PARTHÉNOS

RÉCEMMENT DÉCOUVERTE A ATHÈNES



La *Gazette* a publié en 1860 une longue et très remarquable étude de M. François Lenormant sur la reconstitution idéale de l'Athéna Parthénos[1]. Elle est heureuse de pouvoir mettre aujourd'hui sous les yeux de ses lecteurs la nouvelle réplique de l'œuvre de Phidias qui a été découverte il y a quelques semaines à Athènes, à côté du gymnase du Varvakion, c'est-à-dire dans la partie nord-ouest de la ville antique, à peu de distance de la porte Acharnienne. Les photographies dont nous donnons ici les reproductions sommaires nous sont parvenues fort tard, au moment où le numéro était déjà composé et où le tirage commençait. Nous ne pouvons donc les accompagner que de réflexions très courtes et jetées au courant de la plume. Les personnes curieuses d'avoir des détails plus complets sur la trouvaille de la statue, sur les menues particularités qu'elle présente, et notamment sur les traces de peinture qu'on y distingue encore en maint endroit, devront demander ces informations à un article publié dans le numéro de janvier du *Bulletin de correspondance hellénique* par un des jeunes membres de notre école d'Athènes, M. Hauvette-Besnault[2].

Si, pour apprécier la nouvelle statue, on se place au point de vue

1. Fr. Lenormant, la Minerve du Parthénon, *Gazette des Beaux-Arts,* t. VIII, p. 129, 202, 278.

2. Je saisis cette occasion pour signaler et excellent recueil, qui fait le plus grand honneur à notre école d'Athènes. Quoique consacré en majeure partie à l'épigraphie, il donne aussi une place aux arts, et publie d'excellentes reproductions des marbres, des terres cuites ou des bronzes que l'on découvre en Grèce.

artistique, on la trouvera sans doute fort peu digne du tapage que le démarque d'Athènes a fait un peu étourdiment autour d'elle. C'est une œuvre d'exécution très maladroite, où les proportions mêmes de l'original ne sont assurément pas reproduites avec exactitude, et où les détails sont rendus avec la dernière gaucherie. Les mains sont informes, les doigts des pieds séparés par des stries parallèles comme sur les bonshommes en bois que l'on vend au jour de l'an dans les boutiques en plein vent; le sphinx qui supporte le cimier et les griffons qui le flanquent de droite et de gauche sont tout à fait grotesques. Un effort méritoire a été fait pour rendre la grâce du visage et le sourire de la bouche; mais, hélas! il a complètement échoué. M. Newton fait, à mon avis, beaucoup d'honneur à ce marbre en l'attribuant à l'époque d'Hadrien [1]. Je le crois plus récent de soixante ou quatre-vingts ans, c'est-à-dire que j'en placerais l'exécution dans les dernières années du second siècle, ou même au commencement du troisième. Nous avons, même du règne de Gordien, des œuvres beaucoup plus habiles. Et l'on ne peut attribuer ici, comme dans la statuette découverte au temple de Thésée par Charles Lenormant et publiée ici même par son fils, la grossièreté du travail à la négligence ou à la précipitation de l'artiste. C'est au contraire une de ces œuvres

Où l'on voit qu'un monsieur très sage
s'est appliqué.

Au point de vue archéologique, en revanche, notre statue est d'un assez grand intérêt. Non pas qu'elle nous fournisse sur l'œuvre dont elle affiche la prétention quelque peu outrecuidante d'être la copie des révélations inattendues, des renseignements d'importance capitale. Mais elle change en faits certains des hypothèses qui jusqu'à présent n'étaient que vraisemblables, et résout des questions sur lesquelles les gens sceptiques pouvaient encore ergoter. Elle confirme presque d'un bout à l'autre les idées de M. François Lenormant, justifie l'importance attachée par lui à la statuette inachevée du Théseion, et prouve l'entière exactitude du texte de Pausanias, dont Simart a eu le tort de s'écarter sur plusieurs points. Ainsi, par exemple, elle montre que le serpent Érichthonios était bien à gauche de la déesse, dans la concavité du bouclier, que le casque n'était surmonté que d'un sphinx flanqué de griffons, et qu'il n'y avait point sur la visière cette garniture lourde et baroque de chevaux lancés au galop que l'on avait empruntée aux tétradrachmes de l'époque macédonienne et à l'intaille d'Aspasios.

1. Newton, *Academy*, 12 février 1881, p. 124.

La statue du Varvakion nous donne donc l'ensemble de l'œuvre de Phidias plus complètement que nous ne l'avions jusqu'ici. C'est là son grand, son seul mérite, car, presque pour chaque détail pris à part, nous avons déjà un document plus instructif. Pour le casque, il nous



MINERVE DÉCOUVERTE AU VARVAKION.

faut nous adresser à une petite tête en bronze qu'un marchand grec de passage à Paris avait proposée au Louvre il y a trois ou quatre ans et qui a été, si je ne me trompe, acquise par le British Museum[1]. L'un des griffons placés à côté du cimier y est parfaitement conservé et l'allure

1. Cette tête est encore inédite.

en est superbe. Pour la position du corps, le mouvement des jambes, la forme de l'égide et l'arrangement de la double tunique, nous ne pouvons souhaiter mieux que le magnifique débris trouvé en 1859 non loin des Propylées. C'est une œuvre presque contemporaine de la Parthénos, et dont le dessin, publié par Michaelis, conserve bien à peu près la majesté de lignes, mais ne reproduit nullement la largeur et la souplesse de



MINERVE DITE DU THÉSEION.

modelé[1]. Pour la base, la statuette du Théseion reste encore le seul document qui complète les textes de Pline et de Pausanias. Quant à la lutte des héros athéniens contre les Amazones, ciselée sur le bouclier, nous en sommes toujours réduits aux médiocres et incertaines indica-

1. Michaelis, *der Parthenon,* pl. XV, n° 2.

tions de cette même statuette et du bouclier Strangford. Les monnaies enfin nous donnent seules la lance que la déesse maintenait du pouce de sa main gauche contre le bord du bouclier; ce sont elles encore qui nous indiquent avec le plus d'exactitude la position de la Victoire : elles nous la montrent complètement tournée vers Athéna. La position de trois quarts ici adoptée par le sculpteur n'est ni admissible pour la logique ni satisfaisante pour l'œil.

Comme compensation pour les problèmes qu'elle résout, la statue



MINERVE, BAS-RELIEF DU MUSÉE DE BERLIN.

du Varvakion en fait surgir un autre. La Victoire en or et en ivoire que la Parthénos tenait dans sa main droite étendue avait quatre coudées de haut; c'était donc une statue grandeur naturelle. Même en supposant que l'armature en bois placée à l'intérieur fût aussi légère que possible, que l'or des vêtements fût repoussé au marteau, ce qui permettait d'en réduire beaucoup l'épaisseur, que l'ivoire enfin fût en placage très mince, le poids de cette Victoire ne restait pas moins fort considérable. Une barre métallique placée horizontalement dans le bras droit de la statue suffisait-elle à la soutenir? ou bien un support vertical avait-il été jugé indispensable, quelque disgracieux qu'il dût être? Si ce support n'existait que sur la statue du Varvakion, on pourrait en attribuer l'addition à la timidité du sculpteur et aux nécessités de la matière employée

par lui. Mais il est aussi représenté sur un bas-relief athénien de l'époque de l'indépendance. Ici aucun motif de stabilité ne saurait être invoqué : si l'auteur de ce bas-relief a figuré une colonnette sous la main de l'Athéna, c'est qu'il avait vu cette colonnette au Parthénon. Maintenant, depuis quelle époque y existait-elle? Avait-elle été placée par Phidias lui-même, ou bien avait-elle été ajoutée lors de quelque restauration de son œuvre? Nous savons en effet que la Parthénos commença de bonne heure à se disloquer. La génération qui l'avait vu mettre en place en vit une première restauration complète, et de combien d'autres réparations partielles celle-là dut-elle être suivie?

Notre admiration pour le grand maître nous porte instinctivement à préférer cette seconde supposition à la première. L'idée qu'il a pu être forcé de recourir à un artifice aussi grossier, nous répugne et nous choque. Néanmoins nos répugnances ne sont point des arguments, et, en dépit de nous, la question reste posée. Il ne faut d'ailleurs pas oublier que dans les nombreux passages d'auteurs anciens où il est question de l'Athéna Parthénos[1], sa grandeur, sa richesse sont sans cesse vantées; mais nulle part on ne trouve les indices d'une admiration sincèrement et profondément ressentie, comme celle qu'imposait à tout le monde le Jupiter Olympien. L'Athéna Lemnienne elle-même, bien que de grandeur médiocre et simplement en bronze, est plus louée que la Parthénos. Personne ne se soutient toujours aux mêmes hauteurs, et il est fort possible que Phidias ait été inférieur à lui-même précisément dans celle de ses œuvres pour laquelle il avait eu à sa disposition le plus de ressources matérielles et dont nous autres modernes parlons le plus souvent.

O. Rayet.

1. Ils sont tous recueillis dans Michaelis, *der Parthenon,* p. 266 à 284; dans Overbeck, *Antiken Schriftquellen,* n° 645 à 690; et dans Otto Jahn et Michaelis, *Pausaniæ descriptio arcis Athenarum*, 2e éd., p. 14 à 18.



LES LOGEMENTS D'ARTISTES

AU LOUVRE

A LA FIN DU XVIII^e^ SIÈCLE ET AU COMMENCEMENT DU XIX^e^

(PREMIER ARTICLE.)

I



On s'imagine volontiers que les choses que l'on a sous les yeux n'ont jamais pu être différemment. Bien des gens, par exemple, se figurent le Louvre entouré sans interruption, depuis deux siècles, des soins prudents, des respects dont nous le voyons aujourd'hui l'objet; mais c'est une erreur: au contraire, l'abandon n'a guère cessé d'y régner jusqu'au commencement de ce siècle, et parfois un désordre aussi complet qu'inouï. Une étude sur la physionomie du palais de Henri II et de Louis XIV à la fin du XVIII^e^ et au début du XIX^e^, nous semble donc pouvoir offrir de l'intérêt. C'est la tâche que nous allons entreprendre. Aidé de documents authentiques, après avoir eu recours aux sources les plus sûres, consulté les meilleures traditions, nous croyons être en mesure d'en tracer un tableau exact et assurément consciencieux.

Par lettres patentes en date du 22 décembre 1608, Henri IV avait prescrit que tout ce qu'il y avait de logement au-dessous de la grande galerie fût abandonné aux artistes et aux ouvriers célèbres de son temps. Il voulait qu'ils y demeurassent leur vie durant pour y exercer leur talent et leur industrie librement, c'est-à-dire « sans être inquiétés par les compagnies des maîtres de Paris, ni autres, avec la faculté de faire des apprentifs qui pourraient s'établir où il leur plairait, dans toute

l'étendue du royaume[1]». Toutefois le prince avait un dessein plus vaste. Il songeait à grouper près de lui, à loger autour de ses propres appartements « les plus excellents maîtres et les plus grands seigneurs du royaume, dit Sauval, afin de faire comme une alliance de l'esprit et des beaux-arts, avec la noblesse et l'épée ». Mais cette noble pensée ne pouvait recevoir son exécution entière; si grand qu'il fût déjà, le Louvre ne l'était point encore assez pour contenir tous ceux que désignaient leurs mérites, leurs services ou l'éclat de leur naissance. Il fallut donc que le roi, remettant à l'achèvement des travaux la suite de son projet, se contentât d'abord de donner asile « aux plus suffisants maîtres qui se pourroient recouvrer » peintres, sculpteurs, orfèvres « et autres semblables » employés à construire et à embellir son palais. Plus tard, l'attribution de ces logements s'étendit à des tapissiers, à des armuriers, à des ébénistes qui élevaient, il est vrai, jusqu'à l'art les œuvres de leurs outils, à des savants, à des ingénieurs. Les successeurs de Henri IV ne changèrent rien à cet usage; la République le respecta également.

Rappelons aussi que les diverses Académies étaient magnifiquement logées au Louvre. L'Académie française et l'Académie des médailles et des inscriptions, en possession du rez-de-chaussée où l'on voit à présent les sculptures modernes, étaient séparées par une antichambre commune; elles disposaient, la première, d'une petite pièce et d'une grande décorée de plusieurs portraits, la seconde, de deux petites et d'une grande, celle-là « la plus ornée qui fût au Louvre[2] ». L'Académie des sciences et celle de peinture et de sculpture avaient leur installation au premier étage du vieux Louvre, dans ce qu'on appelait l'appartement du roi. L'Académie des sciences jouissait de quatre pièces : la principale était la salle de Henri II, remarquable par son merveilleux plafond, chef-d'œuvre de Germain Pilon. On y arrivait par un corridor pris sur la salle affectée aujourd'hui à la collection Lacaze, et dont le reste, divisé et subdivisé, appartenait à la Juridiction de la varenne du Louvre. Cinq grandes salles et quatre petites composaient l'appartement de l'Académie de peinture et de sculpture; plusieurs ont été détruites pour le grand salon des *Sept cheminées;* quelques-unes existent encore, entre autres la salle ronde qui précède la galerie d'Apollon : c'est là que, chaque année, l'on exposait, le jour de la Saint-Louis, les travaux des élèves pour les concours

1. Exposé des lettres patentes du 22 décembre 1608.

2. Blondel, *Architecture française,* t. IV. — En juillet 1793, le gouvernement d'alors en fit mutiler les boiseries, barbouiller les peintures, arracher les tapisseries. (Morellet, *Mémoires,* t. II.)

aux prix de Rome. Une partie de la galerie d'Apollon dépendait aussi du logement de l'Académie de peinture et de sculpture : « On y avait distribué des loges ou ateliers pour les élèves protégés par Sa Majesté. » Enfin, une partie du rez-de-chaussée du bâtiment nord, dans la cour, avait été attribuée à l'Académie d'architecture : elle occupait six pièces, trois éclairées par les fenêtres qui s'ouvrent entre la porte de la Chalcographie et celle de la Direction des musées nationaux[1].

Cependant les artistes n'eurent pas de logements seulement sous la grande galerie; on les autorisa aussi à élire domicile dans d'autres parties du palais. Ou, plutôt, la faculté d'organiser des ateliers dans les salles inhabitées leur fut accordée pour un temps, c'est-à-dire pour l'exécution de travaux commandés par l'État. Mais ils ne tardèrent pas à obtenir ces emplacements pour leur vie entière, et ce ne furent pas rien que des ateliers qu'on y installa: on y construisit de véritables appartements. Ainsi, il arriva que le corps de bâtiment où est aujourd'hui la Chalcographie et celui où était le musée des Souverains, du côté de la colonnade et en retour parallèlement à la rue de Rivoli, se peuplèrent de toute une colonie qui peu à peu finit même par s'étendre au delà. Dans l'intérieur de la cour, des baraques avaient été construites, au moment de la grande activité des travaux, pour l'usage des ouvriers. Dans le grand plan de Paris, dit *de Turgot*, dressé par Bretez en 1739, elles n'ont point été oubliées, et quelques-unes semblent de vraies maisons; du moins l'on distingue douze corps de logis différents, dont sept à deux étages au-dessus du rez-de-chaussée, et plusieurs ont des jardinets clos de murs. Sur le plan de Blondel, elles figurent en deux massifs distincts de constructions[2]. Une partie fut démolie par ordre du marquis de Marigny, qui fit en même temps déblayer la cour des tas de décombres qui s'élevaient par endroits à la hauteur du premier étage; mais plusieurs

1. Blondel, *Architecture française*, 1752-1756, t. IV; Dulaure, *Description des curiosités de Paris*, 1791, t. Ier. — C'est à tort que, dans *Paris-Guide*, M. F. de Lasteyrie place l'Académie française au premier étage du Louvre et l'Académie des sciences au rez-de-chaussée. L'honorable écrivain commet une plus grave erreur en faisant aussi habiter le palais par l'Académie de médecine. Cette académie date seulement de 1820, et, à cette époque, il y avait plusieurs années déjà que le Louvre ne donnait plus l'hospitalité aux corps savants. — L'Académie française logea au Louvre à partir du 28 août 1673; les Académies de peinture et d'architecture s'y installèrent dans le courant de 1692, et l'Académie des sciences inaugura son nouveau local le 29 juin 1699.

2. On trouve à la Bibliothèque nationale, département des Estampes, dans la *Topographie de la France*, des plans originaux de deux de ces baraques, étudiés pour en faire des logis confortables. Ces plans proviennent des *Papiers de Robert de Cotte*.

subsistaient encore à la fin du dernier siècle, et douze à quinze ménages s'y étaient installés, des ménages de sculpteurs surtout. C'est là qu'habitaient, en 1791, les *Tablettes de renommée ou du vrai mérite* en font foi, d'Huez, Vassé, Clodion, Dejoux, Caffieri, Gois, Julien, Bridan, Berruer, Lecomte, Monnot; et aussi les peintres Doyen, Renou, Vanloo, Huet, Demachy, l'imitateur d'Hubert-Robert, tandis que, çà et là, dans l'intérieur même du palais, pour ne parler que des artistes et sans compter ceux qui habitaient sous la galerie, dont il sera question à part, on trouvait les peintres Toqué, Durameau, Callet, Perrin, Jollain, Barthélemy, Bellengé, Monnet; les sculpteurs Saly, Deseine, Fortin, Boizot; l'architecte Clérisseau; le graveur Debucourt, tous de l'Académie [1]. Pour n'en oublier aucun, il en faudrait nommer beaucoup encore : Ansiaux et Lethière, Genillon et Landon, Vanderburch et Sablet, Mérimée et Bonvoisin, Thévenin et Vestier, Mouchet et Sauvage, Prud'hon et Schall, Peyron, Meynier, Lespinasse, Lebarbier, Demarne, Bouchet, Cazin; que sais-je? les citoyennes Bouliard, Capet et Guyard; et puis Beauvallet, Houdon, Lesueur, Cartelier, Foucou, Francin qui étaient statuaires; Raymond, Dufourny, Norrys qui étaient architectes; Bonnemain, graveur, et nombre d'autres. Les fenêtres de Moreau jeune s'ouvraient juste devant la rue du Coq. A côté logeaient les architectes Brébion, Leroy, Mauduit, Coustou, lesquels étaient voisins de Van Spaendonck, de Moreau l'aîné, de Garnier, du bon Taillasson, du paysagiste de Valenciennes, du rentoileur Hennequin. L'escalier de l'école de l'Académie, dans le vieux Louvre, conduisait chez le sculpteur Chaudet; l'atelier de Brenet régnait au-dessus du guichet de la colonnade, avec les appartements de Godefroid, à droite, de Gérard, à gauche, et un peu plus loin celui de Suvée. Tout près travaillaient les élèves de Régnault et de Vincent, bruyante jeunesse artistique, et ceux de David, très nombreux, occupaient plusieurs locaux superposés dans le vide qui forme aujourd'hui la cage du grand escalier, à l'angle de la colonnade et de la façade nord. Leur illustre maître, qui demeurait avec sa femme et ses quatre enfants non loin de Sedaine, aux environs de la salle à présent dite d'*Auguste*, avait son atelier particulier, pièce immense « aux murs de stuc poli [2] » dans les combles du palais, sur le quai, en face le collège des Quatre-Nations [3], indépendamment d'un autre, non moins grand,

1. *Almanach national de 1791.*

2. Mayer, *Fragments sur Paris*, t. II.

3. C'est dans cet atelier que David exécuta les *Sabines*. Dans celui de l'angle nord-est il peignit les tableaux de *Brutus*, de *Marat*, de *Lepelletier de Saint-Fargeau*, et

au-dessus de ceux de ses élèves, dans l'angle nord-est du Louvre.

L'ordre, toutefois, et la justice ne dirigèrent pas toujours l'attribution des brevets qui concédaient ces logements. Dès le commencement du règne de Louis XIV, quantité de gens sans nom comme sans talent étaient déjà parvenus à s'en faire octroyer ; mais dans les vingt-cinq ou trente années qui suivirent la Régence, ce fut bien pis : il n'y eut pas un rapin en faveur, pas un valet de cour qui ne s'arrogeât le droit de résider au Louvre, où ceux qui avaient des chevaux trouvaient encore moyen de les abriter. Les *Papiers de Robert de Cotte* renferment le plan original d'une installation d'écurie dans la salle actuelle du musée assyrien, et de remises dans les pièces adjacentes; le vestibule sur la rue de Rivoli servait de remise à cinq voitures et d'écurie à quatorze chevaux, et le duc de Nevers avait sa petite écurie dans l'une des salles affectées aujourd'hui aux sculptures de la Renaissance. Les choses, il est vrai, furent sur un pied un peu meilleur lorsque le marquis de Marigny tint à ce que les brevets fussent accordés seulement à ceux qui en seraient dignes. Malheureusement ce retour au bon sens, à la raison, dura peu : le comte d'Angeviller ne se montra pas aussi scrupuleux, il s'en faut, que son prédécesseur, et plus tard, en consacrant par un décret le Louvre « à l'étude des beaux-arts », la Convention fournit un excellent prétexte à quiconque affichait quelque civisme et maniait le crayon ou l'ébauchoir, d'expulser tous ceux qui habitaient là avant la chute de la royauté. Il y eut alors un envahissement général; la confusion fut portée à l'excès; l'armée révolutionnaire des artistes s'empara des logements à sa convenance. Le nombre des appartements et des ateliers se trouva presque doublé; et si l'on cessa d'en accorder, c'est qu'il n'y avait plus de place où l'on pût en fabriquer de nouveaux. Quand on vous avait donné la libre disposition d'une ou deux salles qui n'étaient pas terminées, on y construisait sa maison, chacun selon son goût et ses moyens : on entre-solait les pièces, on maçonnait des cloisons, on criblait de trous les plus belles parties d'architecture, on creusait dans l'épaisseur des murailles des gaines de cheminée ou des cages d'escalier, et ces logis parasites, de dimensions inégales et irrégulières, tirant tous leur jour sur la grande cour, laissaient dans une obscurité inquiétante le reste

quelques portraits, celui, entre autres, du premier consul. Pour le *Serment du jeu de paume*, il eut à sa disposition l'église des Feuillants, près des Tuileries, qu'il quitta lors du percement des rues de Rivoli et de la Paix; mais il obtint en compensation l'église de Cluny, où il mit la dernière main au *Couronnement de l'empereur*, commencé aux Feuillants; il y exécuta aussi la *Distribution des aigles*. Le *Léonidas* fut commencé et achevé dans l'atelier des *Sabines*.

des galeries, réduites à l'état de corridors tortueux, infects, immondes. D'ailleurs, soyons justes, les salles achevées du palais n'étaient pas davantage respectées ; car c'était à qui prendrait le mieux ses aises dans ce Louvre devenu une immense hôtellerie, condamné à être détruit, à ce qu'il semblait, par ceux-là même qui auraient pu l'embellir, à qui s'y organiserait le plus commodément, y ferait son lit à son gré, taillant, rognant dans la pierre au point de compromettre la solidité de l'édifice, s'arrondissant, empiétant de tous côtés, jusqu'à obstruer les passages, les communications indispensables. Ajoutons un dernier trait : au temps de l'agiotage, la république disposa d'une salle de l'appartement de la reine, au-dessous de la galerie d'Apollon, en faveur de la Bourse qui s'y installa, nous apprend le *Journal de France*, le 1er prairial de l'an III, et le long de la colonnade, outrage sans pareil, s'adossaient des latrines publiques toujours ouvertes[1].

Fort heureusement, le Consulat saisit les deux premières circonstances qui s'offrirent, le rétablissement des corps savants et l'exposition des peintures et des sculptures recueillies en Italie par les commissaires du gouvernement français, à la suite des armistices de Parme, de Bologne et du traité de Tolentino, pour ramener l'ordre et la dignité au Louvre. D'abord, les artistes installés dans la cour et autour de la cour furent congédiés[2]. Puis l'architecte Raymond, chargé de rendre au palais sa primitive splendeur, de réparer les injures du temps et celles autrement profondes que le monument avait reçues de la main des hommes, et de l'aménager en vue du rôle auquel il était maintenant destiné, commença à accomplir sa mission. Les travaux, il est vrai, allèrent assez mollement au début; aussi Raymond ne tarda point à tomber en disgrâce. Mais Percier et Fontaine, qui lui succédèrent, se mirent résolument à la besogne, et surent donner rapidement au Louvre une importance et un éclat qu'on salua de louanges unanimes.

Tandis que s'accomplissaient ces choses, sans nul doute utiles et nécessaires, les habitants des galeries voyaient bientôt venir pour eux-mêmes l'heure de l'expropriation. Un soir, Napoléon passant à pied dans la rue des Orties, si laide et si malpropre, s'aperçut que bien du monde logeait sous le Musée. « Qu'est-ce que cela? » demanda-t-il au maré-

1. *Archives de l'art français*, t. Ier; — De Clarac, *Musée de sculpture antique et moderne*, t. Ier; — Baltard, *Paris et ses monuments;* — Saint-Victor, *Tableau historique et pittoresque de Paris*, t. Ier; — Vitet, *Le Louvre;* — Delécluze, *David, son école et son temps;* etc.

2. Arrêté du 3 fructidor an IX (20 août 1801).

chal Duroc dont il était accompagné. Duroc le mit au courant. « Qu'on fasse partir tous ces b...-là! Ils finiraient par brûler mes conquêtes; mon Musée! » Le fait est que, dès le lendemain, les habitants des galeries recevaient l'ordre de déménager sans délai, et, quinze jours après[1], il ne restait plus un seul de « tous ces b...-là » dans ces « nobles demeures » peuplées de souvenirs glorieux et touchants, de traditions et de légendes. En échange, chaque titulaire de logement reçut un titre de pension qui varia de cinq cents à mille francs, suivant l'importance des ménages, et qui, servie d'abord sur la cassette impériale, fut inscrite plus tard au grand-livre. Par exemple, Carle Vernet eut sa pension réglée à 800 francs. Maintenant, circonstance digne de remarque, jamais, en quelque sorte, les logements des galeries n'avaient offert le spectacle de l'anarchie qui régnait à côté; sauf d'assez rares exceptions, ils furent presque toujours accordés, suivant la pensée généreuse et prévoyante de leur fondateur, à des artistes célèbres, à des artisans, à des savants d'un mérite proclamé, et, pour nous en tenir aux artistes, depuis Jacob Bunel jusqu'à Horace Vernet (l'un y est mort en 1614, l'autre y est né le 30 juin 1789), le gros de la colonie s'est presque constamment recruté parmi les plus illustres. En un mot, on peut dire que ce coin modeste du Louvre, témoin de tant d'efforts, confident de tant d'études, où se sont succédé tant d'intelligences distinguées et d'esprits rares, resta pendant près de deux siècles comme l'asile, le cœur et le foyer de notre art national.

OLIVIER MERSON.

La suite prochainement.)

1. Le 18 mai 1806.



JOURNAL

DU

VOYAGE DU CAVALIER BERNIN[1]

EN FRANCE

PAR M. DE CHANTELOU

MANUSCRIT INÉDIT PUBLIÉ ET ANNOTÉ PAR M. LUDOVIC LALANNE

(SUITE)



Le treizième septembre, nous avons été à Versailles. Y allant, l'on s'est entretenu de statues, de peinture et de sculpture. J'ai dit au Cavalier que nous avons en France une figure, laquelle est à Richelieu, qui est d'une beauté admirable; que c'est une *Vénus* dont le torse seulement est antique. Il m'a reparti aussitôt, qu'il l'avait vue, avant qu'elle vînt en France, que l'on l'avait trouvée de ce temps-ci à Puzzolo; qu'elle était plus belle que la Vénus de Médicis, et que tels chefs-d'œuvre de l'art devraient demeurer à Rome sans permettre qu'ils en sortissent, pour ce que, comme il avait dit au Roi et à M. Colbert, c'est par cette prérogative de posséder ce qui reste de beau de l'antiquité, que Rome produit les grands peintres et les grands sculpteurs; pour ce que le naturel est en tout pays, mais qu'à le voir et l'étudier l'on n'en devient pas plus habile; qu'il faut voir l'antique et l'étudier pour pouvoir arriver à la perfection. Il a répété le défaut des peintres français, qui est d'avoir une manière petite, triste et menue; que pour la corriger, il est nécessaire d'étudier après l'antique, principalement après le torse du Belvédère, et après les

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XV, 2e période, p. 181, 305 et 501; t. XVI, p. 170 et 316; t. XVII, p. 71; t. XIX, p. 283, t. XX, p. 273, 447, t. XXI, p. 185 et 378; t. XXII,

peintres lombards ; qu'eux, qui sont pesants, et qui donnent dans le gros et dans le lourd, doivent étudier la manière noble et élégante de Raphaël, n'y ayant nul Lombard, a-t-il dit, sans en excepter même le Corrége, qui n'ait été disproportionné et sans règle ; que c'est la raison pourquoi ils doivent étudier Raphaël, lequel est très régulier. Il a encore répété que dans l'Académie, il faut étudier l'antique, dessiner en grand pour agrandir la manière, le grand contenant plus de particularités que le petit et le moyen ; qu'il faut mettre pour cela son papier, non sur les genoux, mais le plus loin entre les jambes qu'il se peut, et avec un *toccalapis*[1] bien long dessiner éloigné de l'œil ; que cela agrandit la manière ; dessiner toujours avec une grande exactitude, c'est-à-dire finir extrêmement, parce qu'ainsi faisant, l'on acquiert l'habitude et la facilité de dessiner fini et achevé, sans y apporter après du soin et de la peine. Il nous a dit que, quand il trouve quelque élève qui a de l'esprit et du génie, il ne fait pour son instruction que le faire travailler auprès de lui, afin qu'il voie comme il opère ; que ceux qui n'ont pas tant de disposition naturelle n'y réussiraient pas ; il a apporté pour comparaison, que qui voudrait emplir une petite fiole à la fontaine de Trévi[2], dont l'eau sort de la grosseur d'un demi-muid, n'en viendrait jamais à bout ; que pour l'emplir, il faut aller à un filet d'eau.

Ayant cessé de parler, j'ai dit qu'un jeune homme est heureux, quand il trouve quelqu'un qui le met dans le bon chemin, sans avoir à le chercher lui-même ; qu'il y emploie bien souvent une partie de sa vie inutilement, qui se trouve perdue pour s'être égaré ; que si les grands hommes voulaient, ils accourciraient bien le chemin à ceux qui commencent ; que l'on dit assez les règles de l'art, mais rarement ou jamais celles de l'ouvrier ; c'est-à-dire l'expérience particulière que chacun s'est faite par son étude. Il en est demeuré d'accord et a dit qu'en peu de paroles, comme vingt ou trente, il pourrait renfermer l'expérience qu'il a faite en plus de quarante années de travail assidu et continuel. Il a dit ensuite qu'Annibal Carrache avait accoutumé de dire dans l'Académie du seigneur Paul Jourdain, où il allait dessiner, qu'il fallait faire les torses gros au respect des bras, comme les corps des arbres le sont au respect des branches ; qu'un académicien[3] ayant un jour dessiné un torse trop menu de l'épaisseur d'un doigt de chaque côté, le Carrache lui ayant dit de le faire bien plus gros, il le grossit seulement d'une ou deux lignes, puis le montra à Annibal, qui lui dit en riant, et avec son langage moqueur et bolonais : qu'il aiguisât son *toccalapis* menu, et formât un contour entre les deux, et cela pour se moquer de lui. Il a ajouté qu'une de ses maximes à lui est, que quand une pensée ne plaît pas, au lieu de chercher à la raccommoder, il vaut mieux changer de thème, et donner dans une autre toufe nouvelle. Il a dit qu'à l'Académie, il faut, l'été, dessiner à la lumière du jour, et l'hiver à celle de la lampe ; que s'il avait le temps, il irait y dessiner ; qu'il faudrait que celui qui y préside corrigeât les académies des jeunes étudiants ; qu'il faudrait y dessiner des draperies de bas-reliefs aussi

1. *Toccalapis*, crayon.
2. A Rome.
3. C'est-à-dire un des élèves qui travaillaient à l'Académie.

bien que des figures nues, et enfin pour la dignité, qu'il faudrait, quand le Louvre sera bâti, établir l'Académie dans le Louvre [1], et qu'il y eût un lieu pour y mettre les ouvrages des académiciens, qui excelleraient et auraient remporté le prix ; que, quand ce seraient des sculpteurs, il faudrait leur faire faire des statues pour le Louvre.

Ce discours fini, je l'ai prié que nous repassassions par la maison de S. A. R. à Saint-Cloud pour revoir le lieu, où il a jugé que l'on pourrait faire une cascade naturelle et la dessiner. Il a reparti qu'il n'y avait pas du temps suffisamment, qu'il fallait qu'il demeurât sur le lieu une heure ou deux. L'on a parlé ensuite du piédestal de son buste. Il a dit à ce sujet à l'abbé Butti, que le mot de *picciola basa,* lui semblait cadrer mieux que celui de : *sed parva,* que l'abbé avait trouvé, lequel a soutenu que le mot de *base* exprimait trop ; qu'aux devises il faut laisser à penser. Le Cavalier a répliqué que *basa* pour un monde donnait assez à penser. Il a ajouté qu'il y faudrait dessous une espèce de tapis de même matière que le globe, et qu'il fût émaillé et orné de trophées de guerre et de vertus, à l'élévation d'un ou deux pouces débordant plus que le globe pour empêcher encore davantage, qu'on ne pût approcher du buste, et qu'il faudrait couvrir le tout d'une petite courtine de taffetas et le nettoyer de la poussière avec un soufflet.

Arrivés que nous avons été à Versailles, nous avons trouvé M. Le Nôtre qui nous a menés d'abord dans le jardin ; de là il a considéré le château à loisir, et j'ai remarqué qu'avec des paroles étudiées, il a cherché de le louer de cette sorte : *Questo è galante ; ogni cosa che ha proporzione è bella ; è proportionato quel palazzo* [2], puis, a-t-il ajouté quelque temps après : *In quei palazzi non si ricevea grande sodezza, e per questo riesce bello ; è molto galante quel che si è fatto qui* [3].

Étant descendus vers les terrasses auxquelles Le Nôtre fait travailler, il [4] lui a montré le dessin, les pentes, les descentes à pied et en carrosse, et lui a fort expliqué ce qu'il fait là exécuter ; de là l'on est allé dans le jardin de fleurs, autour duquel sont de petites terrasses de la hauteur de deux pieds ou environ, ornées d'arbres en pomme et en boule, d'un vert de toutes saisons. Le Cavalier a dit que tout cela lui semblait beau, même la descente qui conduit à l'Orangerie, dans laquelle il est entré et en a mesuré la largeur. L'on lui a dit que la voûte en terrasse était couverte d'un mastic appliqué sur une toile laquelle en est imbibée, et qui est un secret qu'a donné M. de Francini [5] ; que cette voûte a fait déjà épreuve de deux hivers. Il a trouvé l'Orangerie belle, et a dit qu'on pourrait l'orner, pour en faire un lieu qui, l'été, serait fort agréable ; qu'il faudrait le peindre de clair-obscur. L'on lui a objecté que le peindre à l'huile gâterait les orangers, et que le stuc ne tiendrait pas. Il a reparti qu'on pourrait y peindre à fresque et sans colle.

1. L'Académie établie au Louvre en 1656 en avait été renvoyée en 1661, pour faire place à l'imprimerie royale. En 1692, elle fut réinstallée dans le vieux Louvre.

2. « Cela est galant ; tout ce qui est proportionné est beau ; ce palais est proportionné. »

3. « Dans ces palais, on ne recherche pas la solidité, et c'est pour cela qu'on arrive à un bel effet. Tout ce que l'on a fait ici est très-élégant. »

4. *Il,* Le Nôtre.

5. François Francini, maître d'hôtel ordinaire du Roi, ingénieur et intendant général des fontaines, grottes, aqueducs, etc. des maisons royales ; mort en 1688.

Après revenant et entrant dans la cour du château, il a rencontré le Roi qui en sortait. Il a dit à Sa Majesté qu'il avait trouvé tout ce qu'il venait de voir galant et fort beau ; qu'il s'étonnait comment Elle ne venait dans un si agréable lieu qu'une seule fois la semaine ; qu'il méritait bien qu'elle y vînt au moins deux fois. Le Roi a témoigné être bien aise que le lieu lui plût, et a passé[1].

Après, le Cavalier s'en est allé chez la Reine, où Monsieur et toutes les dames étaient; moi cependant j'ai été chercher M. de Bellefonds, premier maître-d'hôtel, pour savoir où le Cavalier dînerait. Il m'a dit qu'il avait fait accommoder quelques plats pour lui chez M. le Premier[2], qu'il les donnerait, d'autant qu'il y avait trop grand monde au Chambellan; que je menasse le Cavalier à la Conciergerie chez M. Bontemps. Je suis ensuite allé retrouver le Cavalier chez la Reine, qui allait tenir le cercle. Nous y avons resté quelque temps. Le cercle était composé de Madame[3], de Mademoiselle d'Orléans[4], de Mlle d'Alençon[5], Mme d'Elbeuf[6], Mme de Monaco, Mme d'Armagnac[7], Mme de Bouillon[8], Mlle d'Elbeuf[9], Mme de Montausier, Mme de Tavannes et quelques autres. Quand il a eu vu à souhait cette agréable compagnie, je l'ai mené dîner à la Conciergerie, et lui ai dit, qu'il serait bon qu'après il vît la cérémonie du dîner du Roi, avec qui toutes les dames mangeraient. Nous y avons été ensuite.

Durant que le Roi a été à table, M. le premier médecin discourant avec le Cavalier lui a dit, sur ce qu'il a remarqué[10] sur ce que Sa Majesté trempait fort son vin, qu'il ne lui en avait fait boire qu'à dix-huit ans, à cause qu'aux jeunes gens, dont le foie est tendre, de leur en faire boire plus tôt, cela le leur dessèche trop. Le Cavalier lui a reparti, qu'il avait beau faire, que son Roi durerait plus que le sien, entendant parler du buste auquel il travaille.

Le dîner fini, le Cavalier est allé faire sa méridienne à la Conciergerie, l'heure de la chasse étant venue, il a été dans le parc voir la Reine et les dames qui ont monté à cheval. Le Roi y était qui m'a commandé de le mener à la Ménagerie et à la Ramasse[11], et qu'après il pourrait encore voir la chasse, ce que j'ai fait; et après, comme il était tard, nous sommes revenus à Paris.

Le quatorzième, au matin, le cardinal Antoine est venu voir le Cavalier. Il y avait avec lui un seigneur gênois, lequel a fort discouru de l'élection du

1. Peut-être cet éloge que Bernin fit de Versailles eut-il quelque influence sur la détermination que prit plus tard Louis XIV d'y établir sa résidence.
2. Le premier écuyer de la petite écurie.
3. Henriette d'Angleterre.
4. Mlle de Montpensier.
5. Élisabeth, fille de Gaston d'Orléans et de sa seconde femme, Marguerite de Lorraine.
6. Élisabeth de la Tour de Bouillon, mariée (1656) à Charles de Lorraine, duc d'Elbeuf.
7. Catherine de Neufville de Villeroy, femme de Louis de Lorraine, comte d'Armagnac.
8. Marie-Anne Mancini, femme de Godefroy-Maurice de la Tour, duc de Bouillon.
9. Marie-Marguerite-Ignace de Lorraine, dame du palais de Marie-Thérèse.
10. *Remarquer sur...*, faire une remarque sur...
11. C'était l'endroit où était établi le jeu dit de la *Ramasse* et qui avait la plus grande analogie avec celui qu'on a appelé depuis *Montagnes russes*.

pape à venir, et a dit que Corrado, Ferrarais[1], y avait grand'part; qu'il y avait trois cardinaux gênois, qui lui donneraient leur voix, *a spada tirata*[2]; que les prophéties de Joachim[3] désignaient Corrado par *sidus olorum*, ayant des étoiles dans ses armes et étant natif de Ferrare, d'où sont sortis les grands poètes d'Italie. L'abbé Tallemant est aussi venu et M. le nonce ensuite, lequel a dit que le pape se fit faire la barbe et se promena le même jour qu'on disait qu'il était malade à l'extrémité.

L'après-dînée, M. de Sourdis[4] est venu voir le Cavalier. Je lui ai fait voir le dessin du Louvre; sur le soir une femme a apporté une lettre, que le Cavalier ayant ouverte a trouvé être du padre Zucchi[5], prédicateur du pape et ami particulier du Cavalier. L'ayant lue, il a été extrêmement affligé, inférant de la manière dont ce père lui écrivait, que sa femme était morte ou désespérée de sa santé, quoique cette lettre fût du dix-huitième et qu'on en eût reçu du 25 août. Cela l'a touché, de sorte qu'il en pleurait chaudement. J'ai fait ce que j'ai pu pour lui ôter cette imagination, mais ç'a été inutilement et n'a point voulu sortir à son ordinaire. S'étant retiré dans sa chambre, le signor Mathie m'a dit, quand je m'en suis allé, qu'il serait bien aise de voir l'architecte qui a fait le plan de la place du Temple, à cause de quelques difficultés qu'il y trouve. J'en ai écrit un billet à M. le commandeur de Souvré, et même le suis allé dire à M. Renard, qui m'a dit que le matin il avait vu M...[6] qui a parlé fort mal du Cavalier et de son fils, selon sa manière désobligeante; qu'il juge que c'est à la suggestion de..., architecte de...[7]; qu'un des plus grands plaisirs de M... est de rompre en visière à quelqu'un et dire quelque chose qui déplaise.

Le quinzième, du grand matin, M. Colbert m'a envoyé un valet de chambre m'avertir de m'en aller chez le Cavalier, pour le mener à Saint-Denis. J'ai en même temps donné ordre d'aller quérir le carrosse du Roi avec six chevaux, et qu'on l'amenât au palais Mazarin, où cependant je me suis rendu. J'ai trouvé le Cavalier tout mélancolique à cause de la lettre du père Zucchi. Dans cette mauvaise humeur, il m'a dit que M. Madiot n'était pas un homme aussi fidèle que je l'en avais assuré, ou qu'il n'était pas si habile, puisqu'il soutenait que le mortier de la fondation de la façade, qui avait été commencée pour le Louvre, était de bonne qualité, quoiqu'il n'y eût point de chaux ou si peu que rien. Comme je me mettais à l'excuser, M. Colbert est arrivé et son carrosse à six chevaux. Après avoir donné le bonjour et fait

1. Jacques Corrado, nommé cardinal en 1652, mourut en 1666, un an avant Alexandre VII.

2. *A épée tirée.*

3. Religieux de l'ordre de Cîteaux, né dans les premières années du XII[e] siècle, près de Cosenza (royaume de Naples). Ses prophéties jouirent longtemps, comme on le voit ici, d'une grande autorité.

4. Charles d'Escoubleau, marquis de Sourdis. Il mourut le 21 décembre 1666 à soixante-dix-huit ans.

5. Nicolas Zucchi, jésuite, prédicateur en titre d'Alexandre VII, né à Parme en 1586, mort en 1670.

6. Le nom est resté en blanc dans le manuscrit. Peut-être s'agit-il du maréchal de Gramont.

7. Les noms sont restés en blanc dans le manuscrit.

civilité au Cavalier, il l'a prié de monter en son carrosse; ce qu'il a refusé par diverses fois, que M. Colbert ne fût monté le premier, et n'a voulu aussi s'asseoir qu'à sa gauche. Le signor Paule, Mathie et moi y sommes aussi montés.

Durant le chemin, j'ai proposé à M. Colbert une pensée, qu'il y a longtemps qui m'est venue, qui est de faire faire pour le Roi une tenture de tapisserie sur divers tableaux de M. Poussin qui sont à Paris, de l'histoire de Moïse, laquelle pourrait être appelée la tapisserie du Vieux Testament. Elle serait composée de *Moïse exposé sur les eaux,* qui est chez Stella[1], du *Moïse trouvé,* qu'a M. de Richelieu[2], de la *Manne*[3], qu'avait M. Fouquet, du *Frappement de roche,* de Stella, du *Moïse foulant aux pieds la couronne de Pharaon*[4], qu'a Cotteblanche[5], de la *Rebecca*[6] qu'a M. de Richelieu, de la *Reine Esther,* de Cerisier, et du *Jugement de Salomon*[7] qu'a Rambouillet[8]. Il n'a pas goûté cette proposition, pour la difficulté, a-t-il dit, de réduire ces sujets en grand, qui ne sont exécutés qu'en petites figures. En parlant de tapisseries, le Cavalier a dit : qu'on n'y doit jamais faire de bordures de fleurs, ni d'autres choses éclatantes, que Raphaël a eu une grande considération dans celles qu'il a fait exécuter pour le pape, n'y ayant fait mettre aux bordures que de l'or et du marbre, afin que le trop grand éclat et la variété ne nuisissent pas au corps de la tapisserie; et que la bordure ne sert que de terme et de finiment[9] comme aux tableaux; qu'il faut dans tous les ouvrages donner les choses les plus dégagées de confusion et les plus nettes qu'il se peut, que ce précepte entre dans tout, même dans les affaires du monde. J'ai dit que c'est à même fin sans doute que M. Poussin prie toujours qu'à ses tableaux l'on ne mette que des bordures bien simples et sans or bruni, et que c'est aussi la raison pourquoi Michel-Ange ne voulait point qu'on ornât les niches, et disait toujours que la figure était l'ornement de la niche. Mathie a ajouté qu'à Saint-Pierre on ne voyait aucune niche qui soit ornée. Le Cavalier a dit, que ceux qui font des dessins pour les tapisseries doivent avoir soin à l'égard des demi-teintes, que là où dans un tableau il en faudrait six de n'y en mettre que quatre, comme l'on fait aux mosaïques, pour rendre l'ouvrage plus aisé aux ouvriers; ce que le cavalier Lanfranc[10] pratiquait dans ses mosaïques où il a excellé.

1. Actuellement, je crois, au Musée de Dresde.

2. Il y en a deux au Musée du Louvre.

3. Le Louvre possède un tableau sur ce sujet, mais il semble avoir appartenu à Chantelou, pour qui il avait été fait, et n'être point celui que possédait Fouquet.

4. Poussin avait fait sur ce sujet deux tableaux, dont l'un est au Musée du Louvre.

5. Cotteblanche était un financier qui s'était fait construire un magnifique hôtel rue des Filles-Saint-Thomas. « On y voyait, dit Germain Brice, une fort belle bibliothèque; elle était ornée de meubles très riches et de tableaux fort curieux; mais le maître ayant changé de fortune, toutes ces belles choses ont été dispersées. » *Description de Paris,* édition de 1687, t. I, p. 86.

6. Au Musée du Louvre.

7. Au Musée du Louvre.

8. Ce Rambouillet n'appartenait pas à un membre de la famille d'Angennes; Chantelou en parle trop familièrement. Il s'agit sans aucun doute du financier Nicolas de Rambouillet, beau-père de Tallemant des Réaux, qui lui a consacré une historiette.

9. *Finiment,* achèvement; de l'italien *finimento.*

10. Le peintre Giovanni Lanfranchi ou Lanfranco, né à Parme vers 1580, mort en 1647.

J'ai pris la parole et dit que l'exécution de celles qui se font aux Gobelins est excellente, particulièrement où Jausse[1] travaille. M. Colbert a dit qu'au commencement il n'était que très médiocre ouvrier, qu'il avait copié des



CANTHARE DYONISIAQUE.

(Gemme grecque du Cabinet des médailles.)

tapisseries, mais fort mal, qu'il avait voulu le chasser des Gobelins, sans qu'il priât qu'on l'y laissât encore quelque temps, pendant quoi il espérait faire voir

1. C'était probablement un Hollandais. Dans une lettre de Colbert en date du 26 novembre 1662, il est question d'un ingénieur, Regnier-Jausse, d'Amsterdam, qui était sans doute de la même famille. (*Correspondance de Colbert*, t. V, p. 4.)

ce qu'il savait faire, disant qu'il s'était accommodé au temps courant, où l'on ne connaissait pas trop les belles choses, ni ne les payait-on pas plus que les mauvaises; que comme lui et son fils se sont fort perfectionnés, le Roi a donné à celui-ci deux mille écus pour le marier. M. Colbert a ajouté qu'il souhaite que le Cavalier voie le progrès que fera cet établissement dans quatre ou cinq ans; que le Roi a cinquante ans de vie devant lui [1], pendant quoi les choses peuvent se perfectionner beaucoup; qu'à son égard, de lui, il avait pensé aux tapisseries dès le temps qu'il n'était pas surintendant des bâtiments.

Après cet entretien, M. Colbert a pris un plan de l'église de Saint-Denis, et l'examinant il a trouvé qu'il n'est que du chœur de l'église sans la nef. Il a demandé au Cavalier, s'il y a autant de couvents et d'abbayes en Italie qu'en France pour ce qu'il y en a dans ce royaume pour plus de 100 millions de rente; que l'abbaye de Saint-Denis vaut 50,000 écus à l'abbé et 100,000 livres aux moines; que c'est la première abbaye de France. Il a ajouté, qu'il y a tant de bénéfices à donner en France et de charges et autres telles grâces, que chaque jour, l'un portant l'autre, le Roi a à donner plus de vingt mille livres de rente. Le Cavalier a dit que les couvents sont en si grand nombre à Rome, qu'il y en a presque autant que d'autres maisons, mais que les bénéfices ne sont pas de revenu considérable. Je dis à M. Colbert que les gens d'église, principalement les moines, sont si riches et acquièrent tant tous les jours qu'il était bon d'y mettre ordre, qu'au Mans presque tout le bien du pays est aux gens d'Église; que même encore depuis la réforme des ordres, les réformés acquièrent incessamment. Il a répondu que M. le chancelier avait eu commandement de ne plus sceller d'amortissements, qu'on avait déjà commencé par là, et qu'on suivrait pied à pied.

A la sortie du carrosse, l'on est entré dans l'église que quelqu'un a dit avoir été bâtie ou fondée par Dagobert. Parmi d'autres sépultures, l'on a montré au Cavalier celle de François Ier et de sa femme et enfants. L'ayant un peu considérée, il a dit : *Stanno qui molto male* [2], ce qui a mis du nébuleux au visage de M. Colbert, qui, s'en allant d'un autre côté, m'a demandé : « Que veut-il dire? » Je lui ai reparti : que c'était qu'il trouvait cette sépulture de petite invention et de petite manière, ce qui ne l'a pas satisfait. Il a vu, après, celle de Louis XII, qui est des plus magnifiques de nos rois. Il est entré dedans et l'a beaucoup considérée. Il a dit des gisants qui y sont, et qui font la grimace de gens morts, que cela était fort désagréable à voir, puis a ajouté : *Cosi finisce la pompa humana* [3] !

Il est entré ensuite dans la chapelle des Valois, laquelle n'est pas achevée; M. Colbert a dit que l'année prochaine il y fera travailler, qu'elle est d'un assez beau dessin, mais les chapiteaux et les bases des colonnes sont fort mal exécutées. Le Cavalier n'a point parlé des figures de bronze qui sont au tombeau de Henri second, mais des gisants qu'on voit dans un lieu à côté, dont l'un est Henri second en manteau royal. Il a dit que la figure était belle, que le marbre dont elle est est un vrai marbre statuaire, et que le Roi avait une

1. Colbert ne pensait peut-être pas prophétiser si bien; car Louis XIV mourut en 1715, c'est-à-dire juste cinquante ans après la venue de Bernin en France.

2. « Ils sont là bien mal. »

3. « Ainsi finit la pompe humaine! »

physionomie grande. Il m'a prié de demander aux moines s'ils n'avaient pas un plan de tout le couvent, et a désiré de voir le contour extérieur de l'église.

En passant dans quelques logements, il a vu des brodeurs qui travaillaient à des ornements que fait faire M. le cardinal de Retz. Il est entré ensuite en divers jardins, où il a considéré l'assiette qu'on pourrait prendre pour l'agrandissement de l'église. Il a dit qu'il faudrait que ce qui se ferait dominât ; ce qui a peut-être fait peur à M. Colbert, m'ayant dit en particulier que ce serait une trop grande entreprise. Je lui ai répondu que sa pensée était sans doute que le bâtiment se fît au rez-de-chaussée de plan du derrière du chœur qui est plus élevé, et ainsi dominerait, et donnerait en outre commodité de faire des cases où placer les corps des rois. S'en étant ensuite éclairci avec le Cavalier, il lui a dit la même chose. Il avait dit, dès auparavant, qu'on pourrait faire l'entrée de ce qui se ferait au fond de l'église par les deux petites ailes, et faire encore une entrée par dehors. De là l'on est allé voir le trésor, l'on a commencé par montrer un reliquaire, où il y a du sang de Notre-Seigneur. Comme l'on montrait au Cavalier d'autres reliques, il a dit que ce sang était la relique des reliques. L'on lui a montré, après, une coupe d'agate [1], sur laquelle il y a une basse taille de laquelle auparavant j'avais parlé à M. Colbert comme d'une pièce singulière, et dont M. le chevalier del Pozzo [2] m'avait montré à Rome un dessin qu'il en fit faire en France, quand il y vint avec M. le légat Barbarin [3].

Le Cavalier a dit que cette coupe était taillée de la même manière que la chaise de Saint-Pierre de Rome [4], qui est une marque qu'elle est fort antique. J'oubliais à dire qu'il avait vu, avant que de venir au trésor, le réfectoire dont la voûte est portée par le milieu sur des colonnes gothiques qui paraissent extrêmement faibles pour un tel fardeau. Comme chacun admirait cela, on s'aperçut que ce sont deux voûtes qui s'entr'appuient l'une l'autre.

Étant remontés en carrosse pour revenir à Paris, j'ai reparlé encore à M. Colbert de cette tapisserie à faire sur les tableaux de M. Poussin, mais je l'ai trouvé prévenu qu'elle ne réussirait pas, se souvenant, m'a-t-il dit, d'un de mes tableaux des *Sacrements*, que j'avais fait exécuter, et qu'il avait vu n'avoir pas réussi. Je lui ai dit que le manque n'en venait que des mauvais

1. Cette coupe, gravée dans l'*Histoire de l'abbaye royale de Saint-Denis* de dom Michel Félibien (1706, in-folio), est actuellement au Cabinet des médailles.

2. Le chevalier Cassiano del Pozzo, archéologue et amateur des arts, qui chez nous est surtout connu par la protection qu'il accorda à Poussin. Il était né à Turin et mourut en 1657.

3. En 1625.

4. La chaire de Saint-Pierre dont parle Bernin est un siège antique, une *sella gestatoria*, sur lequel, d'après la légende, l'apôtre se serait assis. Il est enfermé depuis Alexandre VII dans la chaire de bronze située au fond de l'abside de Saint-Pierre, et depuis cette époque n'a été exposé en public qu'en 1867. Le devant et le dossier sont en chêne et en acacia, et c'est seulement sur ce dernier bois que sont appliquées des plaques et des bandes d'ivoire. Les unes, sur lesquelles sont gravés les travaux d'Hercule, paraissent remonter au second siècle ; les autres contiennent des bas-reliefs représentant des combats d'animaux, de centaures et d'hommes ; et sur l'une d'elles on voit entre deux anges un empereur couronné où M. de Rossi croit pouvoir reconnaître Charlemage ou l'un de ses successeurs. Voyez *Rome souterraine* de J. Spencer Northcote et de W. R. Brownlow, traduit de l'anglais par P. Allard, 1872, in-8, p. 473 et suiv.

ouvriers qu'avait le nommé Soucani, associé de Coman, avec qui j'avais fait marché. Je lui ai exposé qu'il était impossible que cette tapisserie, bien exécutée, ne fût plus belle qu'aucune de France, si l'on en ôte celle des *Actes des Apôtres*, y ayant paysage, figures et architecture. Il a réparti que l'architecture ne faisait pas bien en tapisserie. « Oui, ai-je répliqué, s'il n'y avait qu'architecture, mais mêlée de figures et paysage, tels qu'il y en a dans ces tableaux, que cela réussirait admirablement, faisant exécuter les dessins par cinq ou six des meilleurs peintres comme Bourdon [1], etc. » Il n'a plus rien répondu et s'est endormi. Arrivés à Paris, il a remis le Cavalier au palais Mazarin, qu'il était heure de dîner. Le soir, le Cavalier a été aux Feuillants.

J'oubliais à dire qu'il nous avait rapporté qu'Annibal Carrache, voyant quelque chose de petite manière, disait en bolonais : *Bello pare di Pietro Perugino* [2], et quand il voyait d'autres choses en grandes manières, mais disproportionnées : *Pare che siano di Giorgione* [3].

LUDOVIC LALANNE.

(La suite prochainement.)

1. Sébastien Bourdon.
2. « Cela paraît bien de Pierre Pérugin. »
3. « Il semble que c'est de Giorgione. »



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — Impr. J. CLAYE. — A. QUANTIN et Cie, rue Saint-Benoît. [149]

LE MUSÉE SPITZER

(PREMIER ARTICLE)

I

Depuis quelques années, la curiosité subit une transformation remarquable. Jadis l'amateur était libre de thésauriser pour lui seul ; renfermé dans son sérail, entassant ses merveilles une à une, il pouvait se clore à double tour et graver sur sa porte : *odi profanum vulgus et arceo.* Les Expositions rétrospectives ont changé tout cela.

Aujourd'hui le même homme s'est métamorphosé. Sollicité par ses amis, défié par ses ennemis, un peu de jalousie et d'amour-propre aidant — c'est le péché mignon de la curio-

sité, — il a voulu faire ses preuves à son tour et se mesurer avec ses rivaux. Il est sorti bon gré malgré de sa retraite et, jetant ses trésors dans la mêlée, il s'est écrié : moi aussi, je suis amateur! Concurrence salutaire, qui l'a mis à même de comparer, de reconnaître ses points faibles et de peser sa puissance. Dès lors il a pratiqué des épurations, éliminé les non-valeurs, renforcé certains bataillons, amené des recrues nouvelles. Du même coup la comparaison lui a révélé des éléments de classification, des lois inconnues, des analogies, des filiations nouvelles. Il a fait son éducation.

Et le public? Pensez-vous qu'il soit resté indifférent? que ces promenades périodiques dans le passé ne l'aient pas fait réfléchir? Le public a dit aux amateurs : « Vous nous donnez là une première leçon, c'est fort bien, mais il faut la continuer. La curiosité n'est pas un monopole; recueillir les ossements du passé pour les emprisonner dans une vitrine et les entourer d'un culte platonique, la belle affaire! Votre rôle est plus large, plus fécond. Nous sommes des historiens en quête de matériaux neufs, des savants désireux de compléter et de contrôler nos textes, des gens du monde dégoûtés des contrefaçons et avides de posséder des modèles honnêtes, des écrivains amoureux de couleur locale, montrez-nous l'histoire telle qu'elle est, la vérité prise sur le fait. Nous sommes des orfèvres, des ferronniers, des ébénistes, des tapissiers, des émailleurs, des faïenciers, des décorateurs, nous travaillons l'or, l'argent, le bois, le fer, le cuivre, l'ivoire, le verre, la laine et la soie; nous n'avons ni Louvre, ni Luxembourg, ni Beaux-Arts, ni Salons annuels. Cluny et le musée Sauvageot sont trop pauvres, nous les avons taris depuis longtemps; nous voulons en savoir davantage et compléter notre instruction. Vos cabinets sont des écoles, les succursales des collections publiques, les instruments de notre éducation future. Hommes du passé, hôtes familiers des nécropoles, ouvrez vos portes; nous voulons interroger vos morts et savoir leur secret. »

Ainsi parle le public et le public a raison. La collection pour la collection, le dilettantisme à huis clos a fait son temps. La curiosité n'a plus le droit d'être égoïste, elle a charge d'âmes, il faut qu'elle soit instructive.

Mais il importe de bien s'expliquer sur ce point.

Quelques-uns ne considèrent dans la curiosité que le procédé matériel, la date, la nationalité, le renseignement scientifique. Pour eux, la Vénus de Milo est un document, comme un silex, une faïence révolutionnaire ou je ne sais quelle barbarie mérovingienne; ils opèrent comme le botaniste et le géologue. Peu leur importe la valeur artistique de l'œuvre;

ils lui demandent son état civil, ses passeports, la classent dans une armoire, à son rang et posent une étiquette.

L'amateur n'entend point la science de la même façon. Sans pitié pour les œuvres médiocres ou banales, dépourvues de style et de caractère, il ne choisit dans chaque série que les spécimens excellents, les types de grande race et de bonne maison. Il ne fait pas une histoire industrielle, mais une histoire esthétique ; un muséum, mais un musée ; une école de savants, mais une école d'artistes. Il enseigne la chronologie et la géographie du beau.

De ce principe découle une conséquence nécessaire : c'est que l'amateur doit mettre en valeur les objets de sa collection, les présenter avec tous leurs avantages, donner, autant que possible, à l'œuvre de l'artiste la place que l'artiste eût ambitionnée pour elle, sous peine de la dénaturer, d'en fausser l'esprit, de la rendre inintelligible et stérile. Empiler dans une commode en acajou les émaux des Pénicaud et les médailles du Pisan, laisser traîner à l'aventure des casques et des épées damasquinés par les premiers ouvriers du monde, exposer à contre-jour les marbres et les ivoires sacrés par la main de l'artiste, entasser pêle-mêle sans goût et sans raison, les bronzes et les faïences, les armes et les broderies, les tableaux et les meubles déshonorés par la poussière, ô honte ! L'homme délicat n'admet chez lui que des invités de choix, donne à chacun la place qu'il mérite, sait le faire valoir, le mettre à son point, sous son jour, avec le voisinage et dans le milieu qui lui conviennent. Tâche difficile à coup sûr, qui exige beaucoup de tact, de mesure et de savoir-faire ; mais quoi ! la curiosité n'est pas une personne rébarbative et mal tenue ; on ne lui défend pas les coquetteries de bon aloi qui préviennent en sa faveur et rendent sa conquête attrayante. Elle entend fort bien le confort et donne à ses visiteurs des tapis moelleux, des tentures soyeuses, des sièges commodes ; elle veut qu'on l'admire à loisir, qu'on l'étudie à l'aise. Son cabinet n'est pas une classe, ni un amphithéâtre ; c'est un salon d'étude.

Telle est la collection qui nous occupe aujourd'hui.

II

M. Spitzer est d'origine autrichienne. Arrivé à Paris en 1852, il entreprit tout d'abord le commerce des objets d'art, faisant ainsi ses affaires et son éducation au jour le jour. Le moment était bien choisi : le public commençait à ouvrir les yeux, à comprendre que l'art n'est pas le pri-

vilège du peintre, de l'architecte et du sculpteur; qu'il existe, non pas un autre art, mais d'autres expressions du même art, plus familières, plus à la portée de tout le monde, ce que l'on est convenu d'appeler *l'art industriel*. Une armée de collectionneurs s'était lancée à la découverte, recherchant avec ardeur les armes, les meubles, l'orfèvrerie, les tapisseries, les émaux, les faïences, menus chefs-d'œuvre où les vieux maîtres avaient dépensé tant d'esprit, de grâce et de bon sens. M. Spitzer se jeta dans le mouvement; il était laborieux, actif, il avait le génie des affaires et foi dans son étoile ; il devait réussir.

Mais cela ne suffisait pas à cet esprit amoureux des grandes entreprises. Il forma le projet d'organiser un jour une collection raisonnée, encyclopédie de l'art ancien, destinée à l'éducation de tous, un *musée des arts décoratifs* par anticipation. Ses prédilections personnelles l'attiraient du côté de la Renaissance et du moyen âge; ce fut une bonne fortune. L'antiquité loge trop loin de nous; ses mœurs, sa vie privée, son outillage ne sont plus les nôtres. Exploitée depuis des siècles par l'Italie la France, l'Angleterre, la Russie et l'Allemagne, elle ne réserve à ses adorateurs que des surprises de hasard, des trouvailles de rencontre. Le XVII^e^ et le XVIII^e^ siècles, au contraire, nous touchent de trop près; nous les avons sous les yeux dans nos palais, dans nos musées, chez les particuliers; nous savons par cœur leur histoire. Placés entre ces deux limites extrêmes, le moyen âge et la Renaissance ferment l'antiquité et ouvrent les temps modernes. Nous sommes les enfants de leur esprit, de leur chair et de leur sang; ils sont nos aïeux directs et nos maîtres. C'est là qu'il faut chercher l'enseignement le plus utile, l'assimilation la plus immédiate. A coup sûr, M. Spitzer ne fut pas le premier à le comprendre; d'autres avant lui, depuis Révoil et Du Sommerard jusqu'à Sauvageot et au prince Soltykoff, avaient frayé la route et posé les jalons, mais un peu au hasard, sans plan bien arrêté d'avance. Le programme de M. Spitzer était raisonné, méthodique; il le poursuivit sans relâche depuis le premier jour, colligeant en silence les matériaux de l'avenir au fur et à mesure de ses acquisitions, mettant en réserve dans chaque série les types choisis, exceptionnels, les chefs de famille; et, le jour où, sa fortune faite, il put enfin se retirer des affaires et prendre son indépendance, la collection préparée de longue main n'attendait plus qu'un logement.

Comment le plan primitif a-t-il été mené jusqu'au bout? Nous allons vous le dire, si vous voulez bien nous suivre dans un de ces beaux hôtels qui avoisinent l'avenue du Bois-de-Boulogne.

L'escalier a belle tournure, il s'arrête au premier, comme il convient. Les tapisseries représentent une fête champêtre, une bacchanale; des satyres et des nymphes accoudés sur une balustrade vous regardent et vous invitent à monter. Encore quelques pas, vous êtes dans le cabinet de travail.

Imaginez une salle immense de sept mètres de haut, prenant jour par trois larges fenêtres à vitraux. La corniche, composée de cinquante-quatre portraits italiens du xv^e^ siècle, forme une ceinture incomparable supportant la charpente du plafond et ses robustes caissons de chêne à fond d'or. D'un côté, la cheminée colossale d'Arnay-le-Duc, en pierre de Tonnerre fine comme du marbre, monument de l'art français aux débuts de la Renaissance; de l'autre, une arcature ouvrant ses trois baies sur la serre. Ici point de catégories rigoureuses, mais un désordre pittoresque et voulu. Le cabinet de travail est une pièce mixte, rendez-vous général où l'amateur veut trouver sous la main des spécimens de tous les arts et de tous les pays, qu'il place et déplace au gré de sa fantaisie; c'est le vestibule du temple où les dieux nouveaux viennent faire un stage en attendant leur classement définitif dans les chapelles. Partout des tapisseries d'or et de soie, des peintures, des armes, des cabinets de fer, de cuir et d'ivoire, des broderies, des velours, débris de chasubles et de dalmatiques royales.

Les horloges, les statuettes, les miniatures, les orfèvreries, les faïences, les bronzes sont jetés çà et là sur les meubles, choisis parmi les plus beaux exemplaires de la Renaissance. Voici le fameux dressoir d'Annecy, un de nos désespoirs; on nous l'avait offert, il y a quinze ans, hélas! Le cœur de l'amateur est toujours compatissant, mais sa bourse

A des rigueurs à nulle autre pareilles,
On a beau la prier,
La cruelle qu'elle est se bouche les oreilles.

Les portes du cabinet de travail, formées de petits compartiments à grotesques délicatement travaillés, proviennent d'Espagne; elles décoraient le réfectoire d'un couvent. L'artiste, un contemporain, peut-être un élève du Berruguete, a gravé sur une des traverses cette sentence latine : *carpere facilius est quam imitari*, critiquer est plus facile qu'imiter. Avant d'aller plus loin méditons ces paroles; c'est la devise du maître du logis.

Du cabinet on entre dans une seconde salle éclairée par un plafond à caissons vitrés, disposition ingénieuse qui répand une lumière égale,

sans altérer les combinaisons de charpente familières aux architectes de la Renaissance. Une figure de Vierge en marbre, œuvre exquise de l'école française, indique la note dominante de la salle : nous sommes en France, chez Pénicaud, Jean Goujon, Clouet, Limosin, Ducerceau, le Petit-Bernard, Jean Cousin, Nicolas Bachelier, chez les maîtres immortels de la Renaissance nationale. Palissy occupe une vitrine avec cinquante pièces des plus rares et des meilleures. Les dressoirs, les chaises, les armoires et les buffets suspendus sortent des ateliers de Paris, de Lyon, de Rouen, de Toulouse. Tours a façonné les broderies. Dinant, qui fut ville française à son heure, a fondu et tourné les aiguières et les hanaps. Ce sont nos maîtres-ferronniers qui ont découpé ces clefs et ces serrures, assoupli et ciselé le fer avec une inépuisable variété. C'est encore un Français qui a modelé ces salières et ce biberon de l'introuvable et mystérieuse faïence d'Oiron, sur laquelle on n'a pas dit le dernier mot.

Mais toutes ces belles choses sont éclipsées par la plus étonnante collection d'émaux peints qu'un particulier ait jamais réunie. Cent cinquante-deux échantillons d'une beauté rare sont là, rangés en bataille, racontant l'histoire de l'émaillerie française au XV^e^ et au XVI^e^ siècles. D'abord religieuse et semi-flamande, elle fabrique des plaques de reliquaires et de triptyques; ses peintures à la façon des Van Eyck sont des miniatures en émail. Plus tard, les petits-maîtres de Fontainebleau lui tourneront la tête; elle s'amourache de leur longue élégance, de leurs broderies à l'italienne, et se jette à corps perdu dans les nouveautés à la mode. Adieu la dévotion, les Flandres et les anciennes pratiques! L'école élargit sa clientèle, entreprend les portraits, décore la vaisselle de luxe et prodigue la grisaille avec une verve, un éclat incomparables. Pendant un demi-siècle, Limoges travaille pour la France, l'Allemagne, la Hollande et l'Angleterre, jusqu'au jour où la décadence arrive avec la pacotille, et, déjà sous Henri III, Palissy se lamente sur la ruine des émailleurs, réduits à donner à vil prix « leurs émaux si bien parfondus sur le cuivre qu'il n'y avoit nulle peinture si plaisante. »

La série des émaux peints est une des plus magnifiques de la collection; M. Spitzer s'est souvenu qu'il devait sa fortune à la France, il a royalement traité sa patrie d'adoption.

Mais voulez-vous étudier l'émaillerie dans ses origines? Allons plus avant, pénétrons en plein moyen âge. Voici la salle de l'orfèvrerie religieuse, le théâtre des grandes batailles entre les chevaliers de l'art français et les burgraves de l'art rhénan. Cette châsse est-elle de Cologne? Ce reliquaire vient-il de Limoges? Et chacun défend ses théories favorites;

on se passionne, on lutte à coups de textes et de monuments; celui-ci tient pour le bleu-vert, celui-là pour le bleu-violet; on éventre les vitrines, on s'empare des ostensoirs et des calices, on brandit les croix, les flambeaux et les burettes.

Plus loin, le combat s'engage sur les ivoires. La collection renferme plus de cent pièces, depuis le coffret byzantin jusqu'au peigne de la Renaissance, depuis le consul vêtu de sa toge, gravement assis dans sa chaise curule, jusqu'à la Vierge aux yeux bridés, au sourire indéfinissable, qui hanche avec grâce dans sa longue robe traînante. Et la bataille reprend de plus belle sur les dates, les écoles et les provenances; chacun dit son mot, raconte ses conquêtes, les grands combats de l'hôtel Drouot, les luttes homériques entre Paris, Londres et Berlin.

L'Allemagne occupe la 4e salle, présidée par Peter Vischer. Le célèbre fondeur et bourgeois de Nuremberg a voulu passer à la postérité dans son costume de travail, avec le tablier de cuir, les grosses bottes et le marteau, symbole du génie national. L'Allemand manie à merveille le fer, l'or, l'argent, le cuivre, le bois; les émaux peints et les faïences chatoyantes ne sont pas son affaire. Il est orfèvre, ferronnier, armurier, imagier, fondeur, et surtout Allemand. Regardez ces modèles d'argenterie en vermeil, spécimens rarissimes des ateliers d'Augsbourg et de Nuremberg : que la décoration soit gothique ou franco-italienne, la forme a toujours l'accent du pays, je ne sais quoi d'exubérant, de plantureux et de compliqué qui trahit son origine. Les orfèvres et les ferronniers allemands étaient déjà renommés au XVIe siècle; Érasme, visitant la foire de Francfort, célèbre « ces vases d'or et d'argent artistement ciselés, où l'on peut dire que l'art surpasse la matière, et mieux, que l'ouvrier triomphe de l'art... et ces ouvrages de fer ornés de ciselures, dont partout ailleurs l'or serait glorieux. » Plus loin, Érasme s'émerveille devant ce qu'il appelle les infiniment petits de l'art, *subtilissimas artificii minutias*. Notre collection possède une suite extraordinaire de ces menus bijoux; ce sont des grains de chapelet, reliquaires, figurines, jetons et portraits historiques en buis, réductions microscopiques auxquelles on peut appliquer le mot du vieux Stace, *parvus videri, sentiri ingens*.

Passons rapidement en revue la série remarquable des horloges et celle des instruments de mathématiques, installée provisoirement dans une autre pièce. Nous avons hâte d'arriver en Italie.

M. Spitzer a traité l'Italie *con amore*. Le plafond vitré à caissons blanc et or, dôme lumineux porté sur une voussure élégante, tamise un jour calme, discret, mystérieux, cher à l'artiste et à l'amateur. En face, une belle cheminée à cariatides; sur le manteau tendu de velours rouge

brodé d'or, se détache le buste d'Octave Farnèse, œuvre magistrale d'Annibal Fontana. A droite, une arcature en anse de panier, soutenue par quatre colonnes d'albâtre oriental et de fleur de pêcher, encadre les célèbres bas-reliefs du Belvédère de Sassuolo, bâti pour Alphonse d'Este, troisième duc de Ferrare. Dans ce sanctuaire de marbre et d'or rayonnent les trésors de la Renaissance italienne, matières précieuses montées en or et en vermeil, émaux de Venise, verres émaillés, bagues, montres et bijoux d'or, d'émail et de pierres fines, manuscrits précieux, fontes padouanes et florentines, médailles et plaquettes, cuirs gaufrés, ciselés, dorés au petit fer, verres et cristaux peints sur paillons que la barbarie des experts appelle verres *églomisés*. Çà et là des bustes et des peintures de la grande école du XV^e^ siècle, des tapisseries de soie rehaussée d'or et, pour couronner ce magnifique ensemble, cent vingt-deux pièces de faïence, plats et plateaux *da pompa*, coupes, vases, aiguières, dépouilles opimes des cabinets les plus illustres dispersés depuis vingt ans. *Hic nunquam minus solus, quam sum solus*, dit une inscription sur les marbres de Sassuolo : ici je ne suis jamais moins seul que lorsque je suis seul. Si le duc Alphonse revenait au monde, il trouverait sa solitude aussi bien remplie qu'autrefois.

La salle italienne termine brillamment la série ethnographique de la collection. La France, l'Allemagne et l'Italie forment ainsi trois régions principales autour desquelles viennent se grouper naturellement les écoles moins fécondes ou moins personnelles, l'Espagne, par exemple, tantôt italienne et tantôt flamande, les Flandres qui hésitent entre la Bourgogne et l'Allemagne, l'Angleterre qui épouse résolument l'Allemagne depuis Holbein jusqu'à Dietterlin. M. Spitzer a sagement rattaché, suivant le cas, les écoles mixtes à chacune des régions mères; le classement raisonné a ses bornes et ne comporte pas de subdivisions illimitées.

Nous venons de parcourir à vol d'oiseau la carte de l'industrie humaine du nord au midi, depuis les grands jours du moyen âge jusqu'au déclin du XVI^e^ siècle, achevant notre promenade avec la Renaissance italienne, la plus magnifique floraison de l'art dans les temps modernes. Est-ce tout? le spectacle est-il fini? l'admiration peut-elle prendre un peu de relâche? — Vous êtes bien pressé. L'amateur expérimenté ne donne pas ainsi son dernier mot; laissez-le faire, il ménage ses effets et réserve toujours la surprise de la fin. Aussi bien sa tâche n'est pas remplie jusqu'au bout. Après les arts de la paix, les arts de la guerre ; après l'admiration muette et recueillie, l'admiration bruyante et sonore. Entrons dans la salle d'armes.

Le président de Brosses, un sceptique et un blasé, voyageant en Ita-

lie, ne pouvait se défendre à l'occasion de ce qu'il appelle *un petit saisissement*. Nous ne sommes pas un enthousiaste féroce; une longue expérience des amateurs et de leurs pratiques a tempéré nos entraînements de la première heure. Mais le moyen de contenir *le petit saisissement* en face de ce formidable vaisseau, long de 17 mètres sur 8 mètres de hauteur, éclairé par douze vitraux gigantesques, étincelant de fer et gardé par vingt chevaliers en armures? Quel est le critique amer et désillusionné, l'amateur partisan du *nil admirari* chez les autres, qui reste impassible devant ces engins merveilleux, où le génie de l'homme de guerre et le génie de l'artiste ont épuisé leurs plus étonnantes combinaisons? Quel est le bourgeois, si enfoncé qu'il soit dans les vulgarités du XIX^e^ siècle, qui ne dresse la tête et ne sente vibrer en soi l'écho des grandes batailles? Ainsi les vieux capitaines dont parle un conteur, au souvenir de leurs campagnes, « branloient la teste, pour voir l'ombre et sentir l'air de leurs panaches qui se jouoient sur le haut des chapeaux. »

La salle d'armes est le bouquet du feu d'artifice, le dernier triomphe de la collection. Les murs, tendus de tapisseries à personnages contemporains de François I^er^, surmontent une haute boiserie chargée de panoplies rayonnantes et terminée par une corniche de casques. Le plafond à poutrelles solides et apparentes, la cheminée à double étage, couronnée d'un trophée d'armes et, dans le fond, un bas-relief colossal de Luca della Robbia, complètent cette décoration mâle et sevère. Six cents pièces, représentant toutes les variantes de l'arme et de l'armure, du XIV^e^ au XVI^e^ siècles, garnissent ce *hall* de fer et d'acier qui n'a de rival dans aucune collection privée. Casques, morions, cuirasses, boucliers, armures à cannelures et à dentelles, en fer repoussé, gravé et doré, épées ciselées et damasquinées d'or, arquebuses et pistolets montés en ivoire, hallebardes et marteaux d'armes évidés à jour, incrustés d'or et d'argent, arbalètes, carabines, rondaches, étriers, selles, harnais de joute, de parade ou de combat, tout est choisi avec un goût scrupuleux. Ici, comme ailleurs, domine le même principe de sélection rigoureuse : chaque exemplaire est une œuvre d'art, un document et une leçon; document inappréciable pour l'histoire des mœurs, du costume, de la vie privée, et leçon féconde pour qui sait voir et comparer. Etudiez de près ces vieux maîtres : tout à l'heure ils travaillaient l'or, l'argent, le bronze, l'émail, l'ivoire, le verre, substances brillantes, colorées, maniables; les voici aux prises avec une matière ingrate, sèche, froide, incolore, qu'importe? Ils sauront bien l'assouplir, la ranimer, la faire valoir, et cela sans dissimuler le métal, sans lui demander ce qu'il ne peut donner, en utilisant au contraire à propos ses qualités et ses aptitudes. Quelle aisance,

quelle prodigieuse fertilité de ressources, pour se plier aux exigences du temps et de la mode, pour varier les modèles à l'infini sans jamais se répéter! Par quel mystérieux amalgame ont-ils su combiner si intimement le beau et l'utile, les faire servir l'un à l'autre et arriver à la suprême beauté par le suprême bon sens?

III

Ainsi va la collection d'une salle à l'autre, enseignant les belles traditions et les grands principes, faisant, pour ainsi dire, toucher du doigt l'éternelle logique du passé, et déroulant chacun de ses tableaux synoptiques clairement, avec méthode. Est-ce à dire que le classement soit définitif? Ces organisations ne s'improvisent pas en un jour; elles demandent du temps, des tâtonnements : telle série doit-elle former un ensemble? vaut-il mieux la disloquer pour attribuer à chaque région la part qui lui revient? Questions délicates, qui se compliquent de l'obscurité de certaines origines. Ce n'est pas une mince besogne de mettre en ordre tant de matériaux divers. L'installation de M. Spitzer est née d'hier, il fallait courir au plus pressé; le système mixte, par nationalités et par groupes industriels, se présentait tout d'abord à l'esprit; il a prévalu. Les modifications et les remaniements viendront plus tard.

Le musée comprend 20 séries principales qui peuvent se ranger sous les titres suivants :

Orfèvrerie religieuse et civile.
Bijouterie.
Émaillerie.
Verrerie.
Ivoires.
Manuscrits.
Tapisseries.
Étoffes.
Bois sculptés, meubles.
Peintures.
Cires colorees.
Faïences et grès.
Cuirs.
Bronzes, statues, médailles.
Dinanderie.
Marbres.
Armes.
Ferronnerie, coutellerie.
Horlogerie, montres.
Instruments de mathématiques.

Nous avons dit que les matériaux de ce vaste recueil avaient été préparés depuis longtemps; une partie importante figura même, si nous avons bonne mémoire, à l'Exposition de 1865. Aujourd'hui la collection serait impossible a refaire avec des éléments de même valeur. Les prix de la haute curiosité sont devenus inabordables; la rivalité de quelques amateurs, la passion des uns, la vanité des autres et naturellement la

pénurie toujours croissante des morceaux exceptionnels, ont provoqué une hausse inusitée. Jadis, — nous ne parlons pas des temps préhistoriques où florissaient les Sauvageot et les Du Sommerard, — mais il y a quinze ans à peine, payer 50 ou 60,000 fr. passait pour de la déraison, et Dieu sait quel tapage on fit autour du bouclier de San Donato. Nous avons changé tout cela : on donne 500,000 fr. pour une armure, 600,000 fr. pour une commode de Sèvres, 800,000 fr. pour une coupe en vermeil de Jamitzer, un million pour 180 tabatières, et quatre appliques de Gouthières trouvent acquéreur à 100,000 fr. la pièce; il est vrai qu'elles sont en cuivre doré. A ce prix quel homme oserait se permettre le luxe d'une grande collection?

M. Spitzer a le dessein de publier le catalogue de son musée. En attendant ce travail de longue haleine, qui demandera plusieurs années, la *Gazette des Beaux-Arts* s'est décidée à prendre les devants; chacun de ses rédacteurs étudiera les séries principales et fera défiler, sous les yeux du lecteur, les grandes industries d'autrefois. Les pages qui précèdent sont une introduction à ces monographies successives; il était bon de jeter tout d'abord un regard d'ensemble, de marquer à grands traits la physionomie, le plan de la collection et son but.

Nous n'ajouterons qu'un mot : ce sera la conclusion, la morale, si l'on veut, de cette première étude.

Aujourd'hui la concurrence étrangère nous serre de près et menace une suprématie qui fut longtemps notre apanage. Les privilèges de race ont disparu; les expositions universelles mettent en présence les industries rivales, qui se mesurent et s'enseignent mutuellement; le talent se fait de jour en jour cosmopolite. L'heure est donc venue de se défendre vigoureusement, de ne compter que sur soi-même; il faut à tout prix refaire à la fois le goût public et l'éducation industrielle, instituer l'enseignement par les yeux, recueillir, classer et montrer à l'ouvrier les glorieux modèles des spécialités qui sont les siennes, non pour les copier, — on ne refait plus ce qui a été fait, on le parodie, — mais pour respirer les anciens maîtres, en extraire le suc et reprendre la tradition perdue depuis un siècle. Eh bien, voici un homme, un étranger, qui seul, sans budget d'État et sans tapage, organise un ensemble méthodique, un enseignement régulier, intelligible, à la portée de tous; et la France ne possède pas encore un musée public montrant à l'industrie les patrons de l'art qu'il pratique tous les jours!

Il y a quatre ans, ici même, nous avons démontré qu'en puisant dans les magasins du quai d'Orsay et ailleurs, en exhumant les meubles superbes enfouis dans nos ministères et confiés au brossage journalier des

garçons de bureau, il était facile de commencer dès à présent un musée national, inconnu du public, un Louvre des arts industriels *qui ne coûterait rien*. On a fait la sourde oreille, on s'est endormi, comme d'usage, sur les vieux lauriers ; le public attend toujours et les brosseurs de nos ministères astiquent de plus belle les ciselures de Gouthières et les fontes de Caffieri.

EDMOND BONNAFFÉ.

(La suite prochainement.)



LE TRÉSOR

DE LA

CATHÉDRALE DE REIMS

(DEUXIÈME ARTICLE.)



Nous trouvons encore à noter, parmi les pièces du trésor qui peuvent appartenir à l'époque de la Renaissance, une belle croix faite de plusieurs morceaux de cristal de roche assemblés à l'aide de montures d'or. Elle passe pour avoir été donnée par le cardinal de Lorraine qui, en sa qualité d'archevêque de Reims, sacra Henri II et ses deux fils, François II et Charles IX.

Le chef de saint Louis porté par deux anges, que donna Louis XIII à l'occasion de son sacre qui se fit avec une grande magnificence, reliquaire décrit dans l'inventaire de 1669, n'existe plus, mais il reste de ce temps un calice et deux burettes avec leur plateau d'argent. Le plateau porte les armes du vénérable J.-B. de La Salle, fondateur de l'institut des frères de la doctrine chrétienne, qui était né à Reims.

Il faut passer sur le reste du XVII^e^ siècle et sur le XVIII^e^ tout entier sans s'y arrêter. Le buste de saint Remi donné par Louis XIV a été fondu

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2^e^ période, t. XXIII, p. 97.

peut-être par Louis XIV lui-même. L'ostensoir de vermeil, œuvre inachevée de Germain, que donna Louis XV, n'existe plus, et le ciboire que Louis XVI avait laissé et que le musée de Reims avait recueilli pendant la Révolution, y fut volé.

Charles X, à l'occasion de son sacre, s'efforça de réparer tant de désastres. Il y dépensa plus de 260,000 francs, tant en pièces d'orfèvrerie, qui existent encore, qu'en vêtements sacerdotaux de toute espèce, en partie transformés.

Tout cela nous semble d'un goût bien contestable aujourd'hui, malgré le mérite de l'exécution.

Le reliquaire de la Sainte-Ampoule qui, sous l'ancienne monarchie, était conservé dans le trésor de l'église Saint-Remy, et qui fait partie aujourd'hui de celui de la cathédrale, est un spécimen précieux de l'orfèvrerie de la Restauration : précieux par lui-même et précieux surtout parce qu'il montre à quel point le sentiment de l'appropriation des formes à la matière était perdu au commencement de ce siècle.

A voir un dessin de ce reliquaire, on croirait à la représentation d'un monument de pierre ou de marbre élevé dans un cimetière et mesurant plusieurs mètres de hauteur, tandis qu'il ne s'agit que d'un coffret de vermeil haut en tout d'un tiers de mètre environ.

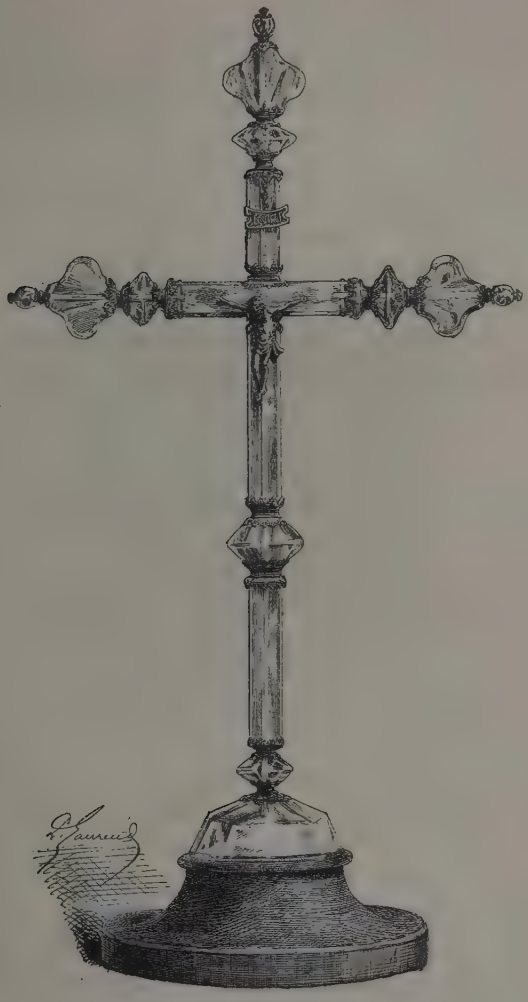
L. Laffitte, premier dessinateur du cabinet du roi, qui l'a dessiné, a eu la singulière idée, ayant à conserver et à exposer une fiole, de la coucher dans un coffret au lieu de l'y dresser, puis de porter ce coffret sur un soubassement dont les quatre faces courbes s'épatent largement sur un socle qui les dépasse assez pour porter quatre figures aux angles et une foule d'inscriptions.

Pour apercevoir la relique, il faut enlever le couvercle en forme de coussin portant une colombe qui sert de poignée. Aussi le reliquaire proprement dit est-il exposé, aujourd'hui, en dehors de son coffret, sur lequel il est placé dans le sens qu'aurait dû lui donner l'artiste mal avisé qui a composé cet ensemble.

Si la conception est détestable, l'exécution en est excellente. L'orfèvre Charles Cahier, le père du savant jésuite auquel on doit les *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, qui fut chargé de le fabriquer, fit modeler les figures et les bas-reliefs par le sculpteur Courigues et en confia la ciselure à Dupré. Il s'agit sans doute du graveur des monnaies qui a fait des deux bas-reliefs des grandes surfaces courbes du soubassement, deux chefs-d'œuvre de finesse sans sécheresse aucune.

Nous nous arrêterons là, quant à l'orfévrerie; ce que le XIX^e^ siècle a ajouté au trésor de Reims ne l'enrichissant guère du côté de l'art.

Quelques meubles d'ivoire, sans usage depuis longtemps, étant naguère sans valeur vénale ont été conservés jusqu'à nous.



CROIX EN CRISTAL DE ROCHE (XVI^{e} SIÈCLE)

Trésor de Reims.

Ce sont : les deux feuillets d'un diptyque du XIV^{e} siècle où la Crèche et la Crucifixion, la Présentation au temple et la Vierge, assise au Paradis à côté de son fils, sont figurés dans des quatre-lobes à redans.

Un feuillet de diptyque du même temps où l'arrestation du Christ et la Crucifixion ont été exécutés d'une main fort habile.

Le peigne liturgique, enfin, dont la gravure accompagne ces lignes. Il passe pour avoir appartenu à saint Bernard ; mais, pour nous, il n'est que du XV^e^ siècle, d'une époque où cet ustensile de toilette ne servait plus qu'à celle des évêques que l'on sacrait et non plus aux officiants avant de monter à l'autel. D'une exécution très sommaire, il représente, on le voit, des saints distribués deux par deux entre des pilastres. Ce sont : sur la face représentée, saint Jean-Baptiste et sainte Catherine ; saint Paul et saint Pierre ; un apôtre et un évêque sans attributs ; saint Fiacre et saint Laurent. Sur l'autre face, sainte Marie-Magdeleine et saint Sébastien ; l'Annonciation qui réunit saint Gabriel et la Vierge ; sainte Lucie (?) et saint Jacques Majeur en pèlerin ; saint Barthélemy avec son couteau et saint Simon avec une lance.

Ce peigne ne fait partie du trésor que depuis l'année 1861, où il lui fut donné.

Les vêtements sacerdotaux que conserve la sacristie de la cathédrale de Reims ne remontent pas à un temps très reculé, sauf la chasuble dont nous publions la gravure.

L'orfroi seul en est ancien. Il est appliqué sur un fond de satin rouge taillé en cloche suivant l'ancienne forme. Deux systèmes de cordons y sont attachés. L'un, intérieur, sert à maintenir la chasuble sur le corps ; l'autre, moitié intérieur et moitié extérieur, relève les bords de la cloche que forme ce vêtement, de façon à les draper sur les bras, ainsi qu'on le voit dans la gravure ci-jointe.

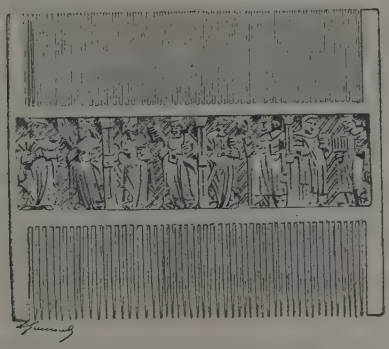
L'orfroi, dont la forme insolite dessine une tige à branchages symétriques où l'on peut, avec beaucoup de bonne volonté, voir une croix, est fait d'une façon très particulière. Sur un tissu de fils d'or bordé d'une torsade s'enroulent des rinceaux de perles accompagnant des simulacres de cabochons formés de fils d'or couchés sur un dessous qui les fait saillir : une ganse qui les entoure simule un chaton. C'est la première fois que nous rencontrons ce genre de broderie sur relief, qui est si commune à partir du XVII^e^ siècle pour produire d'autres effets.

On peut en voir un exemple magnifique sur ce qui reste de l'ornement donné par Louis XIV lorsqu'il fut sacré. Ses orfrois imitent, par la puissance de leurs reliefs, parfois détachés du fond, le bois sculpté, puis doré ou argenté, plutôt que le métal ciselé. Ils sont formés de gros fils d'or, tantôt couchés, tantôt nattés, suivant les effets à produire.

Les sujets qu'ils encadrent, et qui sont relatifs à la légende de saint

Remy, sont brodés en soie de couleur au point de chaînette pour les carnations, et pour les costumes en soie sur gros fil d'or couché qui forme le fond, d'après une ancienne méthode qui a produit des chefs-d'œuvre à la Renaissance et que l'on a abandonnée aujourd'hui comme étant trop coûteuse. Il y a trop d'or perdu en effet, puisque cet or formant la lumière est plus ou moins caché par les fils de soie qui le recouvrent plus ou moins, selon que l'on veut obtenir des ombres ou des demi-teintes.

L'étoffe qui a reçu ces broderies est un magnifique lampas de style oriental, à fond sergé d'or, bordé de rouge, et sur lequel s'enlèvent en



PEIGNE LITURGIQUE EN IVOIRE (XV^e SIÈCLE).

Trésor de Reims.

relief des bouclés d'or et d'argent d'inégale hauteur, tissu dont la fabrique de Lyon n'a pas encore retrouvé la pratique.

Le système des orfrois en relief, qui commence avec la Renaissance, est déjà très développé sur les ornements du sacre de Louis XIII, dont l'étoffe présente d'ailleurs toutes les combinaisons qui peuvent résulter des divers modes de tissage.

L'ornement de Louis XVI, exclusivement d'argent dans l'étoffe, est orné d'orfrois brodés de paillettes d'or de diverses grandeurs sur un sergé d'or, qui n'ont plus les reliefs excessifs des vêtements sacerdotaux du XVII^e siècle.

La seule étoffe un peu ancienne que possède le trésor de Reims est celle d'une chasuble, taillée à la moderne et décorée d'orfrois à personnages du XV^e siècle. C'est un velours rouge broché de tiges garnies de

feuilles lancéolées et lobées en or bouclé, bordé d'un filet d'or et brodé de quelques paillettes, ainsi que de boucles disséminées de gros fils d'or.

La magnifique collection de tapisseries du XV^e^ et du XVI^e^ siècle que la cathédrale de Reims avait depuis si longtemps négligée, est exposée aujourd'hui dans ses bas-côtés, au-dessous des fenêtres qui l'éclairent, contre un mur lisse pour lequel elles semblent avoir été fabriquées, bien qu'on les plaçât jadis à l'intérieur de la clôture du chœur. L'exposition de l' « Histoire de la Tapisserie » en 1876 en possédait quelques exemplaires; M. A. Dauphinot les a fait photographier et prépare une publication où elles seront reproduites par la photogravure; M. Ch. Loriquet en a raconté l'histoire dans son livre intitulé « *Les Tapisseries de Notre-Dame de Reims,* » et M. L. Pâris en a jadis publié un certain nombre dans ses recherches sur les « Toiles peintes et tapisseries de la ville de Reims; autant en a fait A. Jubinal dans les *Anciennes tapisseries historiées;* il y aurait donc indiscrétion à y insister.

Sur six pièces de la tenture de l' « Histoire du roy Clovis » il n'en reste plus que deux. M. Ch. Loriquet les suppose d'origine bourguignonne, les croit des environs de l'année 1435, à cause de la ressemblance du roi Clovis avec Charles VII. Il trouve de plus que Marie de Bourgogne et Charles V possédèrent une tenture de l' « Histoire du roy Clovis » et essaye de prouver qu'elle faisait partie des tapisseries que le duc de Guise prit au roi d'Espagne en lui faisant lever le siège de Metz. Le cardinal de Lorraine les ayant héritées de son frère, qui y a fait rentraire ses armes, les aurait données à la cathédrale.

Comme toutes les tapisseries de cette époque, celles de l' « Histoire du roy Clovis » sont un assemblage de personnages étagés les uns au-dessus des autres, sans nul souci de la perspective et encore moins de la réalité des faits que leurs légendes disent représentés par elles. Comme un très petit nombre de couleurs a été employé pour les tisser, le fait de ces couleurs se retrouvant partout, joint à celui de la confusion de la composition, donnent à distance l'impression d'un tapis oriental.

Le système est peu différent dans la tenture de « l'Histoire de la Vierge » qui, commandée par l'archevêque Robert de Lenoncourt, dans un atelier flamand, fort probablement, fut achevée à la date de 1530, que porte l'une d'elles. M. Ch. Loriquet croit pouvoir inférer de certaines inscriptions que l'on déchiffre plus ou moins sur les vêtements des personnages, que le poète Jean Lemaire donna les sujets de cette suite, qui comprenait 17 pièces, et qu'un certain Bailleul, d'Arras, en

aurait composé les cartons. Mais ce Bailleul travaillait cinquante ans pour le moins avant l'époque où la tenture fut exécutée.

Elle est d'un dessin plus savant, d'une composition mieux ordonnée et d'une exécution plus attentive que la tenture de l' « Histoire du roy Clovis », le champ de chaque pièce étant divisé par des architectures en plusieurs parties qui renferment chacune une scène différente. Au fait évangélique sont opposées le plus souvent ses figures bibliques, prises les unes avant la loi de Moïse, les autres après cette loi. Ainsi, le péché d'Ève, par antithèse, et Gédéon priant Dieu de faire tomber la rosée sur la toison étendue devant lui, sont les figures de l'Annonciation.

Henry de Lorraine, qui abandonna la crosse pour l'épée lorsqu'il fut devenu chef de sa maison par la mort de son frère aîné et de son père, donna aussi des tapisseries à sa cathédrale pour remplacer la chapelle, c'est-à-dire la série de vêtements pontificaux que devait tout archevêque nouvellement intronisé. On a vu, à l'exposition de l'Histoire de la Tapisserie, le modèle avec sa lourde bordure peint sur toile par Murgellet de Troyes, à raison de 4^{l} 10^{s} l'aune carrée, et la tapisserie exécutée d'après lui, de 1633 à 1640, par Daniel Pepersack, de Charleville, à raison de 36^{l} l'aune carrée de Paris, et l'on a peu admiré le modèle et la tapisserie. L'un est du style lâché que P.-P. Rubens a propagé malgré tout son génie; l'autre en a exagéré les incorrections sans en aviver les couleurs, qui sont ternes et mornes.

La cathédrale de Reims possède aujourd'hui onze grandes et six petites pièces de cette tenture de l' « Histoire de Jésus-Christ », qui est loin de posséder le mérite des deux autres tentures auxquelles on la préférait jadis[1].

Nous en avons fini avec le trésor, mais non pas avec ce que l'église renferme encore.

C'est d'abord, sinon son horloge, du moins le coffre de cette horloge, dont le mouvement a été renouvelé plusieurs fois : édicule de bois, suspendu dans l'angle du transept nord, au-dessus presque de la porte du trésor. Les trois faces visibles sont décorées d'arcatures en partie ouvertes sur la face, mais aveuglées sur les côtés et terminées par des frontons dans le

1. Un marchand de tapisseries de Paris possède une tapisserie exécutée par Daniel Pepersack, à Charleville, avant que de venir s'établir à Reims pour y travailler au compte d'Henry de Lorraine. Elle représente un évêque remettant, en grande cérémonie, un livre fermé à une abbesse mitrée. La bordure, d'un style très ronflant, porte dans un cartouche un écu « d'azur, à la tour d'or et au lambel d'argent ». Sur la lisière, on lit l'inscription :

CHARLEVILLE . DA . PE . SA .

style du XIVe siècle. Un homme semble porter sur ses épaules l'encorbellement qui l'amortit inférieurement. Dans le fronton, deux jacquemarts frappant alternativement les heures sur une cloche; au-dessous, la venue des rois mages tournant autour de la Vierge, et, en pendant, de l'autre côté d'un disque de la lune, la fuite en Égypte, qu'un saint Jacques voit passer devant lui, scènes figurées sur des plateaux mobiles au moment où l'heure sonne, et au-dessous, un grand cadran flanqué de deux personnages assis portant des disques croisettés font saillie sur cette architecture élégante que surmontent, à la pointe des frontons, des anges debout sonnant de l'olifant. Quelques traces de peinture s'aperçoivent encore sur les personnages [1].

Si la cathédrale de Reims a perdu le nom du maître qui a commencé sa construction, en 1212, sous les ordres de l'archevêque Albéric de Humbert, et si elle a perdu également sa tombe, elle a recueilli et conservé l'effigie, gravée sur sa dalle tumulaire, de l'architecte qui avait élevé l'église Saint-Nicaise, dont il ne nous reste plus qu'une belle gravure du XVIIe siècle représentant sa façade occidentale, qui était fort belle. Me Hues Libergiers était un laïque, et il est représenté debout, vêtu de l'ample surcot boutonné sur la poitrine, aux larges et longues manches pendantes et fendues sur le côté, ainsi qu'on les refit au XVIe siècle; par ces fentes il a passé ses deux bras, et on voit ainsi les manches justes de la tunique, que dépassent d'autres manches également justes qui doivent être celles de la « chinse, » qui était le vêtement de dessous.

Un capuchon rabattu autour du cou est dépendant du surcot; mais la coiffure consiste en une calotte probablement feutrée, posée par-dessus le béguin que l'on retrouve pendant une grande partie du moyen âge.

Des bottes à pointe, qui posent sur un tertre, chaussent ses pieds et montent assez pour être cachées par les plis du surcot. Me Hues Libergiers, on le voit, est revêtu du costume de voyage, que l'on retrouve dans l'*Apocalypse* du XIIe siècle de la Bibliothèque nationale ; mais il montre qu'il est archilecte par la règle graduée qu'il tient d'une main et par le modèle en relief de l'église qu'il a construite qu'il porte de l'autre. Un compas et une équerre gravés de chaque côté de ses pieds complètent les accessoires.

Il est placé sous un arc trilobé surmonté d'un fronton à crochets, au-dessus duquel volent deux anges encenseurs.

1. Une excellente représentation de ce monument et de ses détails est publiée dans l'*Architecture du Ve au XVIe siècle*, de M. Gailhabaud, qui a consacré un grand nombre de planches à la cathédrale de Reims.

L'inscription suivante, gravée en belles onciales, court autour de la dalle :

+ CI . GIT . MAISTRE . HVES . LIBERGIERS . QVI . COMENSA . CESTE . EGLISE . AN . LAN . DE . LINCARNATION . M . CC . ET . XX . IX . LE . MARDI . DE . PAQVES . ET . TREPASSA . LAN . DE . LINCARNATION . M . CC . LXIII . LE . SAMEDI . APRES . PAQVES . POVR . DEV . PIEZ . POR . LVI .



CHASUBLE DU XIII^e SIÈCLE.

Trésor de Reims.

Hugues Libergiers ayant vécu trente-quatre ans après la fondation de l'église de Saint-Nicaise ne devait pas avoir moins de la soixantaine lorsqu'il mourut. Son effigie, qui le représente imberbe, comme c'était la mode alors, en fait un jeune homme.

Parmi plusieurs pierres tumulaires plus ou moins usées par les pieds des fidèles, le chapitre en a choisi deux, afin de les conserver en les plaçant dans l'arrière-chœur ; ce sont celles d'un diacre et d'un chanoine morts, l'un en 1367, l'autre en 1377, et représentés, l'un vêtu de la dalmatique, l'autre de la chasuble, sous des édicules très ornés.

Un sarcophage antique, venu de l'église de Saint-Nicaise, accompagnait naguère ces tombes chrétiennes ; mais ses nudités ont effarouché sans doute la pudeur du clergé contemporain, et il est relégué aujourd'hui dans la chapelle basse de l'archevêché, cette charmante contemporaine de la grande église. Ce sarcophage cependant passe pour avoir servi de sépulture à Flavius Valerius Iovinus, que l'on croit né à Reims et qui fut nommé consul en l'an 367, après avoir trois fois repoussé les Allemands de la Gaule. De plus, il passe pour avoir fondé, en 365, l'église de Saint-Agricole, que remplaça, au XIII^e^ siècle, l'église bâtie par Libergiers et consacrée à saint Nicaise. C'est ainsi que passent toutes les gloires, celle des saints comme celle des guerriers.

Le « tombeau de Jovin », ainsi qu'on l'appelle, est taillé dans le marbre blanc et ne mesure pas moins de 2^m^,84 de long. Sculpté en plein relief sur la grande face, il porte sur chacun de ses petits côtés des figures méplates qui participent à l'action principale qui, ainsi que sur beaucoup de sarcophages antiques, est une chasse. Mais ce n'est point celle du sanglier de Calydon qui causa la mort de Méléagre, mais une chasse au lion au milieu de laquelle il semble voir une figure de Minerve prête au combat, la robe relevée par deux ceintures. Le symbolisme de ces chasses si souvent représentées, et en particulier celui du sarcophage de Reims, nous échappent ; mais, ce que nous pouvons dire, c'est que la façon dont les figures et les animaux en sont traités fait le plus grand honneur à la sculpture du IV^e^ siècle dans les Gaules.

A Reims presque comme à Pise, nous voyons un sarcophage antique et les imitations qu'un art renaissant en a faites après un nombreux cycle d'années. Et si nous ne pouvons, à Reims, montrer du doigt l'original antique et sa copie ou son interprétation romane, nous pouvons du moins affirmer qu'il a dû exister au XII^e^ siècle dans cette ville, dont le sol cache encore une foule de vestiges de l'art romain, à côté du « tombeau de Jovin », des sculptures dont se sont certainement inspirés les imagiers qui ont décoré de tant de statues les portails de la cathédrale du XIII^e^ siècle. Le fait est d'autant plus saillant que deux écoles s'y trouvent en présence : l'école romane, qui suivait la tradition romaine, et l'école gothique, qui rompait avec elle en se montrant plus individuelle.



P.Laurent.del.et so

SARCOPHAGE DE JOVINUS.

(Cathédrale de Reims)

Gazette des Beaux-Arts.

Imp.Cadart.Paris

Ainsi, dans l'ébrasement de la porte centrale du portail occidental, les deux statues de l'Annonciation semblent avoir été placées à côté de celles de la Visitation, pour former le contraste le plus frappant. Les secondes, plus courtes, se réclament de l'art romain, et la sainte Élisabeth a toutes les allures d'une impératrice, tandis que les deux premières, drapées à plis plus larges et moins nombreux, plus élancées, montrent d'ailleurs un autre type de visage. Leurs lèvres se plissent pour ce sourire indicible que l'art du XIIIe siècle s'efforça de donner à toutes ses Vierges. Nous le trouvons, à Reims, et sur le visage de la Vierge de



CHAPERON DE CHAPE (BRODERIE DU XVIe SIÈCLE).

Trésor de Reims.

l'Annonciation, et sur celui des anges qui, à la porte du collatéral nord, accompagnent saint Nicaise, plus doux et plus charmant que partout ailleurs. Seul, Léonard de Vinci le retrouve plus tard, pour animer la bouche mystérieuse de sa Monna Lisa, ainsi que nous l'a fait remarquer notre ami Anatole de Montaiglon.

Les statues courtes qui au portail du transept nord accompagnent la figure de saint Sixte, y contrastent également avec la forme plus élégante de la figure du Christ que l'on appelle à Reims *le beau Dieu*, et qui mérite d'être ainsi appelé.

Nous n'insisterons pas sur ce caractère complexe des écoles de sculpture qui se sont partagé la merveilleuse décoration de cette admirable cathédrale de Reims, autrement que pour indiquer l'influence exercée par l'art romain sur l'art français, à l'aurore du XIIIe siècle.

Cela se serait passé en Italie, pour y tailler des figures médiocres dans le marbre, qu'à la suite des hableurs du XVIe siècle, les critiques auraient entassé volumes sur volumes. Mais cela s'est passé en France pour y tailler des chefs-d'œuvre dans la pierre, et, à part quelques excentriques, personne ne s'en occupe.

Nous ne pouvons rien dire non plus du monument qui montre toutes ces sculptures. Certes, il fallut plus d'efforts pour concevoir un édifice si complexe que pour imaginer un temple antique, et le maçon inconnu qui a bâti la cathédrale de Reims, n'en eût-il fait que les contreforts, a montré plus d'imagination et autant de goût que les demi-dieux de l'architecture grecque.

ALFRED DARCEL.

RUBENS

(DEUXIÈME ARTICLE[1]).

II



DANS une lettre qu'il adresse à Georges Geldorp le 25 juillet 1637, Rubens, sollicité par Jabach de peindre un tableau pour une des églises de Cologne, fait savoir à son correspondant que, s'il était libre de choisir le sujet, il traiterait volontiers un motif qui lui paraît superbe, le *Crucifiement de saint Pierre*. Il dit aussi pourquoi il est heureux de répondre à la demande qui lui a été adressée, et il ajoute : « J'affectionne beaucoup la ville de Cologne, parce que j'y ai été élevé jusqu'à la dixième année de ma vie, et j'ai souvent désiré de la revoir après une aussi longue absence »[2].

Les souvenirs de Rubens ne le trompaient pas. Il avait dix ans lorsque, peu après la mort de son père, les magistrats municipaux de Cologne firent délivrer, le 27 juin 1587, à Marie Pypelincx un certificat attestant que, pendant son séjour dans la ville, elle y avait mené une vie correcte. La veuve de l'échevin dut partir presque immédiatement, et bientôt elle arriva à Anvers avec les deux fils qui lui restaient.

Il est donc vrai que Rubens a passé à Cologne les dix premières

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXIII, p. 5.

2. La lettre originale est en flamand. Voir Gachet, *Lettres inédites de Rubens*, p. 277, et Dumortier, *Recherches sur le lieu de naissance de Rubens*, p. 73.

années de son existence. Pour son père et pour sa mère, cette période fut traversée de bien des angoisses, mais il était trop enfant pour en comprendre l'amertume. Lorsque l'ancien échevin avait été autorisé à quitter Siegen, il s'était engagé à s'y représenter quand il en serait requis. Dans ces conditions, Jean Rubens ne jouissait que d'une liberté fort restreinte. En 1582, cinq ans après la mort d'Anne de Saxe, le comte Jean de Nassau eut la prétention, véritablement indiscrète, de forcer le pauvre homme à revenir à Siegen. Jean Rubens se défendit ardemment. Nous avons sa lettre, qui est du 24 septembre. Juriste, il invoque la prescription, il s'étonne que la faute d'un moment puisse mériter un châtiment sans fin, et comme il cherche partout des moyens de désarmer son persécuteur, il lui donne d'intéressants détails sur la vie qu'il mène à Cologne et sur l'embarras de ses finances. « Nous sommes si très pauvres, dit-il, qu'il me convient nuict et jour travailler pour gaigner le petit pain quotidien pour mes sept enfants, femme et ma personne, par quelque labourieuse practique que ma profession de loix me donne, et ay maitenant trois ou quatre bonnes causes en main de certains bons seigneurs... qui s'en reposent entièrement sur moy. » Comment aller se fixer à Siegen? C'est la misère. « Il nous fauldra rompre notre maison,... ma femme ne pourra plus continuer sa petite trafique qu'elle faict, estant délibérée de me suivre, et pour ce... perdrons nostre crédit, comme il advient aux gens affligez et prisonniers,... de sorte qu'il nous fauldra mourir de faim, nous estant par vous osté le moien de vivre, et nos enfants s'en iront perduz. »

Le dernier jour de septembre, Jean Rubens s'imagine que le comte de Nassau n'a pas reçu sa supplique, et il lui en envoie une seconde édition. A la même date, Marie Pypelincx prend la plume; elle écrit à un des agents du comte pour appuyer la demande de son mari; elle prie qu'on mette fin « à ceste cause qui recommence toujours... Nous n'avons point d'argent, » dit la mère de Rubens, et, elle aussi, elle parle de la « petite trafique » qu'elle va être contrainte d'abandonner. Elle ajoute même une phrase qui jette quelque lumière sur l'industrie qu'elle exerçait à Cologne : « Il nous fauldra licencier noz gens qui logent avec nous, et en payant bien, leurs despens nous soulagent. » Eh quoi! Marie Pypelincx prenait des étrangers en pension et elle en tirait bénéfice! Ce sont là des choses bien humbles au début de la biographie du peintre applaudi, du diplomate fastueux qui devait étonner par son luxe la pauvreté des cours étrangères. On se rappelle le mot de Baglione : *Viveva alla grande.*

Rubens ne connut pas les ennuis qui avaient attristé ses parents

pendant leur séjour à Cologne; la situation devint d'ailleurs moins dramatique lorsque le prince d'Orange, le mari outragé, eut été assassiné en 1584; dès lors Jean Rubens put retrouver une certaine sérénité, et il est vraisemblable qu'aux dernières années de son exil, l'ancien échevin d'Anvers, qui savait le latin et qui écrivait le français, comme on vient de le voir par les extraits d'une de ses requêtes, a pu donner à son fils ses premières leçons de grammaire. Mais Rubens avait un peu moins de dix ans lorsque son père lui fut enlevé. La tragédie était finie. Marie Pypelincx retourna à Anvers avec ses enfants, elle y retrouva une famille, elle s'occupa de rentrer dans les biens qui avaient appartenu à son mari, et comme elle sentait qu'un homme sans lettres est une victime désarmée dans tous les combats, elle mit le petit Rubens chez les jésuites, qui étaient alors les seuls maîtres d'école.

Les jésuites du XVI^e^ siècle avaient sans doute des défauts, mais ils savaient le latin. Ils l'enseignèrent à Rubens, qui montrait d'ailleurs une prédisposition singulière à apprendre les langues, vivantes ou mortes, et qui dès le début paraît avoir été un esprit fort éveillé. Toutefois, comme les exigences de la chronologie nous obligent à faire entrer beaucoup d'événements dans un petit nombre d'années, nous devons croire que Marie Pypelincx ne tenait pas à ce que son fils prît trop les allures d'un homme d'église, car elle le fit sortir de la maison des jésuites pour le mettre, — en qualité de page, disent les livres, — chez Marguerite de Ligne, veuve du comte Philippe de Lalaing. Elle voulait qu'il apprît les usages du monde, et elle réussit à souhait, donnant par avance raison à sir Dudley Carleton, qui reconnaissait dans Rubens le prince des gentlemen. Ce séjour chez la comtesse de Lalaing fut d'ailleurs de courte durée, et les historiens s'accordent à supposer, — car ils n'ont ici aucune certitude, — que la vie un peu féodale qu'on menait chez la douairière ne correspondait qu'à demi aux goûts du futur artiste et aux préoccupations de sa pensée.

A ce moment Rubens n'avait guère que treize ans, quatorze ans peut-être; mais le zèle s'éveille de grand matin chez les bons ouvriers. L'enfant avait déjà des instincts sérieux. A Anvers, il vivait entouré de peintres. Bien que sa mère eût le désir secret de le pousser vers l'étude des lois, il avoua qu'il ne se sentait qu'une vocation médiocre pour le grimoire, et Marie Pypelincx, fort bien avisée ce jour-là, lui permit d'entrer chez un artiste dont le nom est plus connu que les œuvres, Tobie Verhaeght ou Van Haeght. Ce maître, difficile à apprécier aujourd'hui, paraît avoir eu quelque importance et il mériterait un bout d'enquête. Né en 1566, il était plus jeune que Paul Bril et presque le contemporain

de Breughel de Velours. Il faisait comme eux du paysage, non à la façon décorative, qui devint plus tard à la mode, mais d'après le procédé patient qui inventorie les branches d'un arbre et tient en bon ordre la comptabilité des brins d'herbe. Van Haeght avait vu l'Italie. Il fut reçu franc-maître de la gilde d'Anvers en 1590, et quelques années après il devint doyen de la corporation. Débris du vieux monde, il mourut un peu oublié en 1631, au moment où l'école de Rubens était en pleine floraison et lorsque Van Uden et Wildens avaient mis du désordre dans les feuillages.

Van Haeght n'était pas un pur paysagiste. Il passe pour avoir été architecte, et volontiers il introduisait dans ses vertes campagnes des collines bien bâties et des constructions d'un style héroïquement arbitraire. Il aimait surtout un monument qu'il croyait avoir inventé, la tour de Babel. Il se plaisait à détailler par le menu les étages superposés, les escaliers gigantesques de ce colosse de pierre, et il mettait sur l'édifice interrompu toute une fourmilière de petits ouvriers microscopiques. D'après Corneille de Bie, Van Haeght a fait trois ou quatre éditions de la *Tour de Babel*. Je ne crois pas avoir vu le type original, mais il en existe des imitations ou des copies. S'il en passait une dans les ventes, il faudrait l'étudier de près. Quelle émotion, si l'hôtel Drouot nous montrait un jour une peinture authentique de Van Haeght! [1]

On s'étonnera peut-être que Rubens, qu'on regarde volontiers comme un violent, ait pu, même pendant quelques mois, prendre plaisir à travailler sous un maître tel que Tobie van Haeght. Qu'on veuille bien remarquer cependant que l'aventure se passe vers 1590, et que Rubens, même aux années où il taillait dans le grand, s'est souvenu qu'il s'était intéressé à la miniature, au fin détail des choses précieusement écrites. Il ne faut pas perdre de vue que son apprentissage commence et s'achève au XVI^e^ siècle, avant la transformation de l'école flamande. On doit admettre, sinon l'existence certaine, du moins la probabilité d'un Rubens timide au début et influencé par le milieu ambiant. Contentons-nous, quant à présent, d'indiquer la thèse : nous y reviendrons tout à l'heure.

Rubens avait cependant des ambitions inavouées, et elles ne pouvaient se satisfaire que très imparfaitement chez un homme qui passait sa vie à compter les assises de la tour de Babel. Il entra — vers 1591

1. Cette recherche exigerait une certaine prudence. La *Tour de Babel* a été fort à la mode pendant la seconde moitié du XVI^e^ siècle. Le type caractéristique, que Van Haeght s'est borné à rajeunir, a été fourni par Pierre Breughel le Vieux, dans un tableau daté de 1563, qui est au Musée de Vienne.

sans doute — dans l'atelier d'Adam van Noort. Ce peintre aurait presque l'autorité d'un grand maître, s'il était vrai qu'il fût l'auteur du tableau révolutionnaire qu'on lui attribue et si ce tableau était daté.

Adam van Noort, né en 1557, maître de saint Luc en 1587, mort en 1641, serait en effet, d'après une tradition d'ailleurs récente, l'initiateur hardi, le coloriste délibéré à qui l'église Saint-Jacques, à Anvers, doit la peinture fameuse qui a si fort troublé la critique et qui montre *Saint Pierre présentant au Christ le poisson qui contient la dragme du tribut.* Lorsque, dans notre jeunesse, nous avons vu pour la première fois ce tableau où les formes ont tant de relief, où l'exécution se révèle si puissante, où le naturalisme des types s'écrit en caractères si énergiques, nous avons pu penser avec tout le monde que Rubens est parti de là, que le grand inventeur c'est Adam van Noort. Mais, depuis lors, nous avons cessé de le croire et nous devons dire pourquoi.

Ce tableau, on le sait, n'a pas d'histoire, ou du moins elle tient dans deux lignes de M. Théodore van Lérius. « L'église reçut, en 1844, de feu M. Antoine van Camp, paroissien de Saint-Jacques, cette production remarquable tant par la hardiesse du pinceau, l'éclat du coloris, que par d'autres qualités[1] ». Et, en effet, le saint Pierre, les rudes pêcheurs qui l'entourent, le poisson aux reluisantes écailles, la robustesse du travail, tout fait penser à Jordaens, à un Jordaens jeune, qui n'est pas encore tout à fait déchaîné, mais qui le sera la semaine prochaine.

Comment sait-on que ce fier tableau est d'Adam van Noort? On ne le sait pas. Le point de comparaison manque partout, car les œuvres authentiques de ce maître sont tellement rares qu'on peut dire qu'on ne connaît point sa manière. On ne connaît bien que les plus fameux d'entre ses élèves, Rubens d'abord, et ensuite Sébastien Vrancx et Jordaens, à qui il donna sa fille en 1616.

Serait-il arrivé à Van Noort l'étrange aventure dont l'histoire fournit quelques exemples? Le maître aurait-il été converti par ses disciples? Dans ce cas, c'est-à-dire si le beau-père enthousiasmé avait voulu imiter son gendre, le *Saint Pierre* pourrait être de Van Noort. Mais ici se pose la question des dates. Pour tout esprit qui puise ses convictions en

1. Van Lérius, *Notice des œuvres d'art de l'église paroissiale Saint-Jacques, à Anvers* (Borgerhout, 1855, p. 109). Le tableau n'était pas à Anvers au XVIII^e^ siècle, ou du moins il y était bien caché. Il n'en est question ni dans le *Voyage pittoresque* de Descamps, ni dans le *Peintre amateur* de Mensaert. Le savant conservateur du Musée Plantin, M. Max Rooses, décrit avec soin le Van Noort de l'église Saint-Jacques, mais il n'en fixe pas la date. Voir la traduction de son livre publiée en allemand par le Dr Franz Reber, *Geschichte der Malerschule Antwerpens* (Munich, 1880, p. 144).

dehors des livres, il est visible que l'étonnant tableau de l'église Saint-Jacques n'est pas un tableau du XVI^e^ siècle finissant. C'est une peinture de 1615 à 1625, une peinture du moment où Rubens est revenu d'Italie, où Jordaens, né en 1593, débute avec éclat, où l'école flamande est envahie par l'esprit nouveau. En conséquence, si, pour démontrer que Van Noort a exercé sur le jeune Rubens une influence prédominante, on n'a d'autre preuve que le tableau, beaucoup trop moderne, de l'église Saint-Jacques, il faut renoncer à cette affirmation téméraire[1].

Il semble établi, toutefois, que Rubens trouvait quelque chose à apprendre chez Adam van Noort, car il paraît avoir fréquenté son atelier pendant quatre ans, c'est-à-dire jusqu'en 1594 environ. Ces quatre années correspondent dans l'histoire de l'école flamande à une époque où la révolution n'est pas commencée, où les méthodes du XVI^e^ siècle sont encore suivies avec plus ou moins d'intelligence et de timidité. Examinez, au Musée d'Anvers et ailleurs, les tableaux du moment, ceux que Rubens a vu peindre dans sa jeunesse. Cette période, c'est l'heure froide et alanguie de Martin de Vos, qui est un élève de Frans Floris et d'Ambroise Francken le Vieux, qui s'est formé à Fontainebleau. Ce n'est pas l'heure brûlante de Jordaens et du tableau de l'église Saint-Jacques.

Chez Tobie van Haeght et partout autour de lui, Rubens n'entendait parler que de l'Italie. C'était la religion du temps. Le nom du pays idéal résonna bien plus souvent encore à son oreille lorsque, curieux de suivre les leçons d'un troisième maître, il travailla quatre ans chez Otho Vœnius (1594-1598).

Ici encore, j'oserai ne pas accepter sans contrôle ce qu'enseignent volontiers les bons auteurs. Dans le catalogue du Musée d'Anvers, qui n'est pas seulement un inventaire, mais un livre plein de faits nouveaux sur l'histoire de l'école flamande, on peut lire la phrase suivante : « L'étude approfondie des chefs-d'œuvre de Rubens prouve les grandes obligations qu'il eut à Van Noort... et le peu d'influence qu'exerça sur son génie la manière élégante d'Otho Vœnius, son dernier maître. »

En ce qui concerne la prétendue influence de Van Noort, dont le tableau — s'il est de lui — est fort postérieur aux années d'apprentissage de Rubens, j'ai dit combien la conjecture semble fragile ; mais quant à l'action qu'Otho Vœnius exerça sur son jeune élève, elle ne paraît pas douteuse, et il y a bien des raisons pour que le disciple de dix-sept

1. On dirait qu'un mouvement commence à se dessiner dans ce sens. L'auteur d'un livre que nous venons de citer, M. Max Rooses, reconnaît que si Van Noort a pu donner quelques utiles leçons à Rubens et à Jordaens, il a largement profité des exemples de ses élèves.

ans ait écouté avec un respect docile les intelligentes leçons de son nouveau guide.

En 1594, Otho Vœnius était à Anvers un véritable personnage. Il n'y demeurait guère que depuis un an; mais sa réputation, méritée ou non, l'avait précédé en Flandre. Peintre d'Alexandre Farnèse, gouverneur des Pays-Bas, il comptait dans la noblesse, dans le clergé, dans la littérature, de très brillantes amitiés. C'est en 1594 qu'il avait été reçu franc-maître de Saint-Luc, et c'est aussi la même année que, lors de l'entrée solennelle de l'archiduc Ernest à Anvers, il fut chargé de fournir les dessins et les maquettes des arcs de triomphe et des décorations symboliques dont la ville s'enrichit en ce jour de liesse officielle. Otho Vœnius devait sa situation à bien des circonstances : il était quelque peu gentilhomme, car il descendait en ligne directe de Jean van Veen, bâtard de Jean III, duc de Brabant. De plus, le fin lettré avait donné à son nom une tournure latine, on le tenait pour un bel esprit; enfin il apportait au bout de son pinceau les dernières nouvelles de l'idéal en Italie, et particulièrement à Rome, où il avait vécu de 1575 à 1580. C'est dans ce voyage qu'il reçut les leçons du maître errant que Roger de Piles appelle Frederic Zuccre, façon contestable d'écrire le nom de Zucchero.

Otho Vœnius était donc l'élève des Italiens de la décadence, l'héritier des professeurs de l'école académique. Il devait aimer Vasari. Ses œuvres sont sans flamme. Mais, avec tous ses défauts, il avait rapporté quelque chose de ses promenades ultramontaines, je veux dire un modelé patient, caressé, presque lombard. C'est pour cela, sans doute, qu'on suppose qu'Otho Vœnius, ce glaçon, a été sans influence sur Rubens, cet incendie. Le charme exercé fut cependant bien réel. On voit trop dans Rubens l'improvisateur brillant et emporté, on ne veut pas croire aux hésitations du début, à un Rubens du XVI^e^ siècle. Les délicatesses d'un pinceau très sage sont pourtant la caractéristique de sa première manière : cela est du moins vraisemblable, puisque, dans la seconde, il reste encore un souvenir de la patience primitive.

Le jeune Rubens avait d'ailleurs d'autres raisons de se plaire dans l'atelier d'Otho Vœnius. Celui-ci ne lui parlait pas seulement de l'art italien : il lui parlait des poètes, il lui contait les fables antiques, il le conduisait, en causant, dans le palais diaphane qu'habite l'allégorie. L'allégorie était le rêve constant d'Otho Vœnius : le brave peintre a passé une partie de sa vie à dessiner des emblèmes qu'il enrichissait volontiers de devises latines. Ce sont des inventions un peu lourdes et d'une signification souvent plate, quelquefois énigmatique, car on avait dans la maison un tel culte pour le symbole qu'on était indulgent même pour le

rébus. On y faisait aussi des frontispices pour les livres et des images de dévotion. Les transparences ou les obscurités de l'allégorie, les belles estampes gravées pour l'illustration des volumes qu'imprimaient les successeurs de Plantin, ce sont là des choses dont Rubens s'est souvenu toujours.

Après avoir passé quatre ans chez Otho Vœnius, Rubens touchait au terme de son long apprentissage. Il était en situation de produire, et certainement il faisait déjà œuvre de peintre, puisque d'après les recherches de M. Génard, les registres de la gilde d'Anvers constatent que « Peeter Rubbens » fut reçu *vrijmeester* en 1598. L'artiste avait alors vingt et un ans. Beaucoup de ses contemporains furent plus précoces que lui; il s'était longuement préparé; il entrait tard dans l'exercice public du métier.

Existe-t-il encore une ou plusieurs œuvres de ces premiers temps de Rubens? On sait quelle est l'inquiétude de l'esprit moderne, on devine combien il serait utile et nouveau de préciser ici le point de départ. A-t-on bien cherché? Où sont les certitudes? Sur cette grave question des commencements, je ne trouve que des affirmations sans preuves ou des conjectures. Puisque Rubens est admis en 1598 dans la corporation de Saint-Luc, c'est qu'il a montré aux membres de la gilde une peinture de sa main, et, comme il n'a jamais été paresseux, ce n'est pas seulement un tableau, mais plusieurs qu'il dut faire au matin de sa vie. Et voyez, je vous prie, combien notre érudition à tous contient d'impardonnables ignorances! Voilà deux siècles et demi qu'on écrit sur Rubens les plus beaux livres du monde et personne ne peut dire exactement ce que valait l'artiste quand il sortit de l'atelier d'Otho Vœnius, personne n'est assez convaincu pour essayer de caractériser avec précision sa première manière.

Des hypothèses plus ou moins ingénieuses se présentent à l'esprit. Entré dans la gilde d'Anvers en 1598, Rubens y a trouvé un maître qui avait été affilié à la compagnie l'année précédente, un homme qui devait être aimable, puisqu'il l'aima, Breughel de Velours. Ce fin paysagiste, qui revenait de faire son tour d'Italie, avait neuf ans de plus que Rubens, et l'on voit, par le succès qu'il obtint, que sa méthode correspondait bien à l'idéal de l'époque. Quoiqu'il fût à l'occasion un habile figuriste, Breughel aimait, surtout quand il voulait mettre dans ses campagnes élyséennes des personnages à costumes paradisiaques, il aimait, dis-je, à faire travailler le voisin. On est donc tenté de croire que, dès ce moment, Rubens et Breughel de Velours ont pu s'associer pour peindre quelques-unes de ces compositions dont on connaît tant de types et où

des figures nues enlèvent leurs clartés blondes sur les vigueurs d'un paysage surabondamment meublé d'animaux, de fruits délicats et de fleurettes. L'esprit ne répugne pas à admettre que Rubens ait pu, comme Henri van Balen le Vieux, introduire dans les solitudes de Breughel des nudités grassouillettes et blanches. Mais la critique actuelle a des rigueurs qui ne s'accommodent pas d'une simple conjecture, et ici la preuve positive est absente. Il convient de remarquer d'ailleurs que si, en 1598 et en 1599, Rubens a pu rencontrer Breughel de Velours et ébaucher avec lui les linéaments de l'amitié future, cette amitié ne devint que plus tard étroite et productive : pour la période de début, elle n'est nullement prouvée.

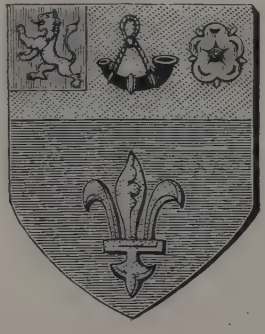
Une recherche pourrait être tentée dans un autre sens. Au temps de sa première jeunesse, Rubens a dû, comme Rembrandt et comme tant d'autres, faire le portrait de ses proches. Le premier modèle pour un peintre, c'est sa mère. Si les iconographes sont assez sûrs de leur science pour reconnaître les traits de Marie Pypelincx, et s'il existe d'elle une effigie authentique, cette effigie est bien du moment qui nous intéresse, car Rubens allait partir et il ne devait plus revoir sa mère. On trouve à la pinacothèque de Munich une vive esquisse d'un travail léger, le buste d'une vieille femme qui, comme l'écrit M. Marggraff, passe pour être la mère de Rubens. Mais la supposition paraît arbitraire, et, dans tous les cas cette admirable peinture n'est point l'œuvre d'un débutant ; c'est au contraire celle d'un raffiné habile à toutes les délicatesses. Dans l'un des catalogues qui terminent le volume de William Hazlitt, *Criticisms on Art*, l'auteur signale à la Dulwich Gallery un portrait de la mère de Rubens par son fils. Si cette peinture fait encore partie de la collection, il faudrait l'étudier dans la pensée d'y trouver une œuvre de 1599. Le plus récent historien du maître, M. Charles Kett (1880), décrit un portrait de Marie Pypelincx sans dire quelle galerie le possède, et malheureusement sans le caractériser au point de vue de l'art, car les lettrés s'imaginent souvent que le problème consiste à raconter la vie d'un peintre sans parler peinture. Dire que Marie Pypelincx est représentée assise, tenant un livre à la main et avec les habits de veuve, ce n'est pas nous éclairer suffisamment sur la question qui nous préoccupe, sur la qualité de l'idéal de Rubens et sur sa manière au temps de ses débuts. Les livres sont cruels, ils n'apprennent pas tout ce qu'on voudrait savoir.

Pendant l'année 1599, nous n'avons aucune nouvelle de celui qui, sans en rien dire à personne et peut-être sans avoir encore une vision bien nette de ses grandes destinées, songeait d'une façon bien vague à

transformer l'école flamande; il est possible qu'il ait assisté, le 23 janvier, au mariage de son confrère Breughel de Velours; il est presque certain qu'il se mêla, témoin curieux, aux fêtes qui signalèrent l'instauration du gouvernement nouveau. Philippe II était mort. L'administration des Pays-Bas avait été confiée à l'archiduc Albert et à sa femme Isabelle: tous deux parcouraient solennellement les provinces dont ils allaient gérer la fortune. La joie officielle mettait partout des gaietés, des cortèges et des musiques. Lors de l'entrée des archiducs à Anvers, Rubens put voir les décorations allégoriques qui avaient été élevées aux portes de la cité par son maître, Otho Vœnius, et il put se dire : « Moi aussi, je construirai des arcs de triomphe. » Mais il n'en était pas encore là; il fallait pousser jusqu'au bout l'initiation commencée. Pour apprendre, il fallait travailler, et pour grandir quitter un instant les Flandres. C'était bien là le souci de tous les jeunes. Le 8 mai 1600, Rubens se présenta devant les échevins d'Anvers : il reçut d'eux une sorte de passeport en latin, un sauf-conduit muni du sceau de la ville, et dans lequel les magistrats déclaraient qu'il voyageait « *negociorum suorum causâ* », et qu'il pouvait circuler librement et être partout accueilli sans crainte, parce qu'il venait d'Anvers et que la ville, grâce à Dieu, n'était contaminée par aucune peste ou maladie contagieuse. Le lendemain, Rubens embrassa sa mère, et il partit pour l'Italie.

PAUL MANTZ.

(La suite prochainement.)



UNE DEMEURE SEIGNEURIALE AU XIXe SIÈCLE

LE CHATEAU DE CHANTILLY ET SES COLLECTIONS

(TROISIÈME ARTICLE[1].)

PEINTURES.

III

ÉCOLE FRANÇAISE. XVe ET XVIe SIÈCLES.



RACE à la manie destructive qui, sous des prétextes variés, tour à tour religieux, politiques, esthétiques, utilitaires, n'a guère cessé de sévir en France, les monuments primitifs de notre peinture nationale ont presque tous disparu. L'infatigable patience de quelques chercheurs ressuscite en vain chaque jour des noms d'artistes oubliés du XVe et du XVIe siècle. Presque tous ces noms, dont quelques-uns furent illustres, se présentent vagues et nus, sans qu'on puisse résolument leur attacher la gloire d'une œuvre visible. Les vrais documents, les peintures elles-mêmes, fresques ou panneaux, ont péri dans les grandes agitations de la société française. L'ignorance, le pédantisme, le fanatisme, la cupidité ont fait partout leur œuvre. Celui qui veut retrouver l'âme de la vieille patrie est obligé de courir à grand'peine en recueillir les lambeaux épars dans les musées étrangers ou dans quelques recueils de miniatures et de dessins échappés, par des hasards heureux, à ces rages de sottise. L'attristante pauvreté de notre magnifique Louvre en pein-

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXII, p. 369 et 402.

tures françaises remontant au delà du XVII^e^ siècle est, à cet égard, un fait caractéristique. Aussi quelle joyeuse émotion dès qu'on se trouve en présence d'une réunion un peu nombreuse d'œuvres peintes ou dessinées du XV^e^ et du XVI^e^ siècle! Quel espoir, toujours déçu mais toujours renaissant, d'y ressaisir les traces certaines de Foucquet, de Perréal, de Bourdichon, des quatre Clouet, des premiers Dumonstier, des premiers Quesnel, sans parler de vingt autres, dont la mémoire réclame une enquête minutieuse sur la part qu'ils nous ont léguée dans cet héritage indivis!

La galerie de Chantilly offre d'importants matériaux pour cette recherche. Le séjour de M. le duc d'Aumale en Angleterre lui a permis de rapatrier bon nombre de ces vieilles peintures, que la noblesse anglaise a toujours recherchées et qu'elle conserve respectueusement. Presque toutes celles que le comte de Laborde avait rencontrées chez lord Northwick ou dans la collection Barnal s'y retrouvent au premier rang. La grande collection d'Alexandre Lenoir, celle qui, vendue à Londres en 1836, resta longtemps la propriété du duc de Sutherland, y est, à son tour, rentrée tout entière. C'est donc, à l'heure qu'il est, l'un des rares endroits où l'on puisse étudier avec quelque suite les origines de la peinture française et spécialement les origines de l'art du portrait, dans lequel nous avons de bonne heure excellé.

En comparant avec attention le caractère et la facture de ces peintures, on peut d'abord en former plusieurs groupes qui correspondent certainement à plusieurs maîtres ou à plusieurs écoles. Nous en écartons, bien entendu, celles qui portent la marque évidente de copies négligées, comme il s'en rencontre dans toutes les collections de ce genre, bien qu'elles restent toujours précieuses comme documents. Ces copies se répètent, en effet, d'autant plus, que l'original était mieux réussi et que les personnages importants pour lesquels se fabriquaient ces collections tenaient plus à emporter dans leurs résidences lointaines la reproduction d'une image célèbre à la Cour. C'est ainsi qu'un *Jean sans Peur*, sur panneau convexe, qui a déjà paru à cette exposition des Portraits nationaux, si tristement sacrifiée au Trocadéro en 1878, n'est sans doute, comme celui que possède M. Benjamin Fillon, qu'une répétition d'un portrait authentique faite, pour la vente, après le meurtre de Montereau. L'ouvrage est médiocre, mais peut faire retrouver l'original. Plusieurs *Catherine de Médicis*, *Diane de Poitiers*, *Henri III*, *Charles IX* sont dans le même cas. Leur comparaison avec des dessins ou esquisses peut un jour amener la découverte de l'auteur primitif. Il faut donc ne point les oublier, il faut encore moins s'y fier.

Deux belles têtes, d'un dessin ferme, d'un modelé ressenti, d'une couleur grave, nous semblent se présenter avec une tournure bien française. Le même esprit les anime, et c'est l'esprit loyal qui vient de Jehan Foucquet. Les deux artistes, quels qu'ils soient, qui les ont peintes, n'ont point subi d'influence sensible ni de Flandre ni d'Italie. Quelle tête fière à la fois et séduisante nous montre ce *Comte d'Angoulesme*,



PORTRAIT DE L'ÉCOLE FRANÇAISE DU XVIe SIÈCLE.

(Galerie de Chantilly.)

de mine affable et quelque peu languissante, sous la longue retombée de son épaisse chevelure blonde! Comme il porte bravement son riche justaucorps en brocart d'or, largement décolleté et crevé de satins bleus, sa toque noire à plume blanche, où brille l'enseigne d'or à figure allégorique! Nulle brusquerie dans le découpage de ce jeune profil, délicatement modelé sur le fond verdâtre. L'air de famille avec François Ier saute aux yeux ; on a pu même prendre ce personnage, tantôt

pour le fils, tantôt pour le père. Que ce soit Charles ou bien François, l'œuvre se place entre 1490 et 1514, et nous donne certainement la manière d'un peintre en renom de la fin du XVe siècle, d'un peintre qui n'est pas le vieux Clouet, de Bruxelles, à qui l'on doit supposer un air plus flamand.

Dans le second portrait on a vu tour à tour un François Ier et un Louis XII. La jeunesse de la figure et l'indécision des traits peuvent expliquer ces varations. La simplicité du costume et la gravité du style, comme dans le portrait précédent, nous y reportent aux mêmes dates. L'allure est moins haute, mais l'observation est aussi fine, l'exécution aussi soignée, calme, délicate. Le justaucorps, de même coupe, est rouge, crevé de gris, rayé de bandes horizontales ; la toque emplumée porte aussi une enseigne d'or d'un relief indéchiffrable. Les carnations, plus rosées, s'enlèvent plus vivement sur le fond vert. « Il y a dans ce portrait, dit le comte de Laborde[1] qui le vit dans la collection Barnal, une vie animée qui ne laisse pas supposer une copie. » C'est bien notre avis. Voici donc une œuvre typique qu'on restituera quelque jour à l'un des peintres royaux qui précédèrent les Clouet.

Ah ! les Clouet ! Jehan, Jehannet, François et son frère anonyme ! C'est quand ils entrent en scène que la question s'embrouille ! Une trentaine de portraits, d'époques différentes, portent indifféremment, ici comme partout, ce nom traditionnel. Les uns côtoient Holbein, les autres coudoient Porbus, les uns sont froids comme glace, les autres flambants comme braise, les uns sont secs, les autres sont mous, les uns exquisement spirituels, les autres grossièrement plats ! Il faut tâcher cependant de mettre le holà ! dans cette mêlée, d'y ressaisir, s'il est possible, parmi tant d'alliés de main gauche, les vrais chefs de la famille, Jehannet le père d'abord, celui qui légua son sobriquet, comme un titre de noblesse, à ses deux fils ; puis le plus illustre de ces fils, François, le peintre en titre de quatre rois, François Ier, Henri II, François II, Charles IX, dont la renommée, comme peintre, égalait celle de son ami Ronsard, comme poète.

Pein moy Janet, pein moy, je te supplie,
Sur ce tableau les beautés de m'amie
De la façon que je te les diray.
Comme importun je ne te suppliray
D'un art menteur quelque faveur lui faire;
Il suffit bien, si tu la sçais portraire,

1. *La Renaissance des arts à la cour de France,* par le comte de Laborde, page 633.

Telle qu'elle est, sans vouloir desguiser
Son naturel pour la favoriser;
Car la faveur n'est bonne que pour celles
Qui se font peindre et qui ne sont pas belles.
. . . . . .
Ha! je la voy! Elle est presque portraite;
Encore un trait, encore un : elle est faite.
Lève tes mains. Ha mon Dieu, je la voy;
Bien peu s'en faut qu'elle ne parle à moy [1].

Cette sincérité intelligente que Ronsard loue en Janet est, à vrai dire, plus ou moins, le caractère de toute l'école. Plus on examine, plus on compare les meilleurs de ces portraits, plus on se trouve obligé d'y reconnaître au moins cinq ou six touches très différentes. C'est beaucoup pour les quatre Clouet en ligne! C'est peu encore pour le grand nombre de peintres, célèbres à côté d'eux, dont les noms ne nous sont encore connus que par des exhumations d'écritures!

Quoi qu'il en soit, voici d'abord, si je ne m'abuse, trois groupes de peintures suffisamment marqués, trois groupes excellents. Le premier comprend les peintures les plus anciennes : contours très précis, modelé très mince, aspect pâle et froid, figures presque blafardes, d'une expression chaste, d'une douceur religieuse. Les spécimens les plus poétiques de cette manière tendre sont une *Marguerite de Navarre* tenant sur son genou un carlin, et une *Françoise de Foix, comtesse de Chateaubriant*. La Marguerite des Marguerites est déjà une fleur d'automne fanée et penchée, pensive dans son étroite robe montante, sous sa lourde coiffe de deuil. La comtesse amoureuse, elle aussi, a entendu sonner l'heure des pieux repentirs; mine innocente, bouche en prières, œil extasié : on dirait une nonnette aux chairs tendres, embéguinée de deuil. Les draperies, d'un noir profond, mêlées aux blancheurs de la guimpe, se fondent délicatement dans la vibration puissante du fond azuré. Ces deux portraits, le dernier surtout, qui porte, bien plus que le premier, une marque originale, sont d'une grâce sévère et pénétrante. Ils doivent dater de 1530 environ : Marguerite avait alors trente-huit ans, et Françoise trente-cinq ans. Les dates ne s'opposent donc point à ce qu'on y voie des œuvres de Jehan Clouet, qui mourut seulement vers 1541, comme y semble disposé le comte de Laborde. Toutefois, on pourrait y chercher peut-être aussi le talent de son second fils, au prénom inconnu, qui fut, à partir de 1529, peintre attitré de Marguerite et qui la suivit en Navarre, où il semble être mort peu d'années après. Dans un troisième portrait,

1. P. de Ronsard, *Amours* (Ier livre). Élégie à Janet, peintre du roy.

celui du *Dauphin François*, qui, au premier abord, offre un aspect du même genre, le blanc tourne au blafard et le blafard à l'aigre. Les chairs, blêmes et lisses, diaphanement modelées, ont des luisants de cire gelée sur un fond vert d'une crudité âpre. L'expression reste d'ailleurs vive et grave ; la ressemblance devait crier. On voit quelques-unes de ces fidèles et froides images dans les vieux châteaux de Touraine. La parenté avec le peintre précédent est très visible, mais ce n'est, je crois, qu'une parenté.

Le second groupe, un peu postérieur, offre des caractères plus décidés. On le reconnaît, du premier coup, à la vivacité fine de l'expression, à la sûreté animée du trait, à la chaleureuse douceur du coloris, aux rougeurs délicates des chairs, à certaine vibration profonde des fonds bleus ou verts, enfin à je ne sais quoi de brillant, d'incisif, de noblement gai, qui fait des peintures de cette série des peintures bien françaises. Ici est un maître, un vrai maître, celui peut-être à qui l'on doit la perle de la vieille salle française au Musée du Louvre, le *Maréchal de Cossé-Brissac* (n° 116, Catal. Villot). Ceux de Chantilly ont souffert et perdu quelques glacis ; ils ne sont donc pas tous si savoureux, mais c'est la même précision, la même distinction, la même sensibilité. Dans les bouches, fines et parlantes, dans les yeux surtout, ces yeux, si bien enchâssés, si intelligents, si perçants, qui sont le triomphe de toute l'école, brille et pétille le même esprit. Les accessoires, vivement traités, sans insistance ni rigueur, à la française plus qu'à la flamande, ne servent qu'à accompagner les physionomies, toujours dominantes, d'un délicieux chatoiement de satins, de brocarts, de rubans, d'orfèvreries, de perles, de coraux, de tous les brimborions exquis qui composaient la toilette d'une princesse vers 1540. Les Italiens de Venise, d'ailleurs, ont passé par là. Le *Portrait du Roi*, par Titien, on le sent bien, est arrivé à Fontainebleau. Il a produit, avec le beau rouge de sa manche à crevés blancs, un effet si voluptueux sur notre sensible artiste, que celui-ci n'en peut écarter le souvenir. A tous ses modèles, désormais, il demande des manches rouges, des nœuds rouges, des coraux rouges, tout ce qui peut lui permettre de satisfaire sa tendre passion pour les rouges attiédis et profonds, doux et transparents.

A défaut d'autres similitudes, presque tous ces portraits se reconnaîtraient à cette note d'une distinction charmante. Trois, au moins, sont d'une grande beauté : 1° *Marguerite de France, Duchesse de Berry*, puis de Savoie (1523-1559), fille de François Ier et de Claude de France. Toute mince et jeunette, étroitement emprisonnée dans une robe montante de velours noir semée de nœuds roses, elle porte, d'un petit air mutin, sur

le coin de l'oreille, une toquette noire à plumes piquée de perles bleues et roses. Rien de plus vif, de plus gracieux que cette figurine. Le panneau a appartenu à Colbert, dont il porte le cachet en cire rouge. 2° La même *Marguerite de France*, un peu plus âgée. La figure s'est remplie, la physionomie s'est accentuée, l'expression s'est affinée; c'est un type



ESQUISSE DU MASSACRE DES INNOCENTS, PAR LE POUSSIN.

(Musée Wicar.)

vraiment rançais, spirituel, avisé, pénétrant. « On lui donna le nom de la Minerve ou Pallas de France pour sa sapience, dit Brantôme; aussy pour devise elle portoit un rameau d'olive entortillé de deux serpents entrelassés l'un et l'autre, avecque les mots: *Rerum sapientia custos*, signifiant que toutes choses sont régies, ou doivent estre, par sapience, qu'elle avoit beaucoup, et de science aussy qu'elle entretenoit par ses continuelles estudes... » La vertueuse Pallas « si accostable et douce que rien plus » n'a pas à l'heure présente encore épousé, sur le

tard, Emmanuel-Philibert de Savoie, mais elle y songe [1]. 3° *Gabrielle de Rochechouart, dame de Lansac.* Peinture fatiguée mais exquise. La physionomie pensive est celle d'une femme déjà mûre et qui a souffert. Les cheveux crespelés, teintés de gris, sont, comme ceux de Marguerite, cerclés par une *templette* d'orfèvrerie à laquelle pend un voile noir. La robe à guimpe est semée de perles. Les manches, bouffantes à l'épaule, se resserrent sur l'avant-bras. Une fourrure terminée par une gueule d'animal mordant le fil d'or qui l'attache à la ceinture, est jetée sur les épaules. C'est vivant, à la fois grave et pétillant. Si l'on s'en rapporte au costume et à la facture, on peut assigner à ce portrait la date de 1548 ou environ. C'est celle que donne au précédent une note, d'écriture ancienne, encore visible sur le panneau. M^me^ de Lansac avait alors trente-huit ans; elle en était à son troisième mari. Le tableau vient aussi de Colbert.

Faut-il voir dans tous ces petits portraits des ouvrages de François Clouet? A n'en regarder que le prix, on dirait « oui », mais si l'on s'en tient, comme type indiscutable de sa manière, à l'*Élisabeth d'Autriche* du Louvre, on retombe dans les incertitudes. Si les qualités intimes du dessin et de l'expression sont bien les mêmes, combien l'exécution est différente! De 1548 environ, date probable des derniers portraits de la série précédente, à 1570, date presque certaine de l'Élisabeth, le maître aurait-il donc fait une évolution décisive dans laquelle son talent, plus libre, se serait tout à fait allégé, en tempérant, au profit d'une délicate harmonie, les vivacités brillantes de sa jeunesse? Faut-il, au contraire, chercher dans ces deux séries deux maîtres différents, mais tous deux de premier ordre? C'est, jusqu'à nouvelle preuve, le plus sage.

L'*Élisabeth d'Autriche* se trouve répétée ici; mais l'exemplaire, quoique soigné, surtout dans les accessoires, ne vaut pas celui du Louvre. La *Jeanne d'Albret* (1528-1572), au contraire, de même style, d'une date qui ne peut être fort antérieure, se rapproche plus d'un original. L'aspect est moins élégant, mais d'un caractère plus ferme. La reine huguenote, encore élégante quoique déjà grave, porte une robe montante de satin gris, avec collerette fraisée, discrètement agrémentée de perles. L'harmonie d'ensemble est calme et profonde, l'expression sévère et pénétrante, la toilette de haut goût. La date du visage et la

1. Ce portrait a figuré à l'Exposition des portraits nationaux (n° 48), sous le nom de *Marguerite de Valois*. La date du costume, le style de la peinture, à défaut de la dissemblance, ne permettent pas de conserver cette dénomination.

date du costume nous gênent, à vrai dire, un peu pour y reconnaître sûrement la reine de Navarre, qui avait quarante-deux ans en 1570 et ne quittait guère le deuil depuis la mort de son mari, en 1562. Le comte de Laborde oublie, de son côté, les dates qu'il a données lui-même quand il suppose que ce portrait a pu être envoyé par François Clouet comme modèle à son frère, puisque ce dernier est mort en 1541, avant que Jeanne n'eût treize ans. Quoi qu'il en soit, en attendant une dénomination plus certaine, on peut mettre cet excellent tableau à l'actif de François Clouet.

Faut-il lui laisser aussi un charmant portrait de fillette à qui Alexandre Lenoir a donné le nom de *Renée de France* (1510-1576)? Le Louvre possède un beau crayon de Renée enfant, qui n'a aucune ressemblance avec cette adolescente. En tout cas, le style, large et souple, nous reporte à une date postérieure. Dans la touche grasse et bistrée, dans l'aspect noirâtre et sec, rien de François; dans l'allure intime du dessin et dans l'expression, tout de François. C'est donc une copie exécutée par un homme habile, mais qui a substitué son langage à celui du maître. Un admirable dessin, lavé d'aquarellé, provenant aussi du cabinet Lenoir, lève à cet égard toute incertitude et montre avec quel sans-gêne les innombrables copistes de Janet transformaient ses ouvrages. Ce dessin, traité en esquisse, avec des variétés charmantes de recherche, est incontestablement le projet du portrait qui servit de modèle lointain à cette copie de troisième ou de quatrième main. Mais hélas! en chemin les couleurs du costume ont changé, l'expression s'est alourdie; les mains, trop difficiles sans doute ou trop coûteuses à copier, ont tout à fait disparu, comme dans la copie de l'*Élisabeth*. Nous les retrouvons, par bonheur, sur le dessin, ces fines, mains, souples, délicates, rougissantes, des mains qui valent celles de l'*Élisabeth* du Louvre; ce sont elles, autant que l'exquise distinction du dessin, autant que le charme fin de la physionomie, ce sont ces mains, « sa main égale à celle de l'aurore », qui crient bien haut le nom de Janet.

Près de ces trois séries de peintures on en distingue quelques autres. Les unes, fortes en couleur plutôt qu'harmonieuses, frappent par un certain aplomb qui dénote un copiste enragé, contours cernés de noir, chairs éclatantes et lisses, touche égale et molle, en somme, un air facile et grossier. *Éléonore de Castille*, seconde femme de François Ier, semble avoir affectionné cette façon, qui pourrait bien être méridionale. D'autres sont, au contraire, d'une exécution ferme et serrée, grave et expressive, dans une pâte moins légère que celle de Clouet, mais viennent aussi d'un maître: tel est le *Portrait d'Henri d'Al-*

bret. Une tête affable et souriante de *Claude de France* ou d'une dame de son temps est peinte, dans une manière plus souple et plus grasse, avec une aisance chaleureuse où nous ne saisissons plus l'allure, toujours réfléchie mais toujours calme, des Clouet.

A mesure que le siècle vieillit ses peintres s'alourdissent, s'amollissent, se vulgarisent. Il est clair que la disparition de François Clouet amène un désarroi général. Les pratiques flamandes et italiennes prennent, dans les habitudes des peintres, la place qu'y tenaient l'observation rigoureuse et l'analyse réfléchie. Un certain nombre de bons portraits, largement brossés, assez éclatants, mais d'un accent moins individuel, entre autres ceux du *comte de Cossé-Brissac*, d'*Henri de Gondi*, du *duc d'Alençon*, du *duc de Nemours*, caractérisent cette période intermédiaire, sans qu'on se désole autant de voir leurs auteurs garder l'anonyme. Toutefois, celui de *Michel de l'Hospital*, presque semblable à celui du Louvre, présentant le même aspect jaune et terreux, offre un intérêt particulier. Le chancelier y tient un papier qui a disparu dans la copie du Louvre, et ce papier porte la date de 1566. En outre, l'exécution en est si pareille à celle d'un portrait du *duc de Sully* à l'âge de cinquante ans environ (vers 1600), justement attribué à François Quesnel, qu'on incline fort à y voir une œuvre de jeunesse du même artiste.

Le portrait de *Marguerite de Lorraine, princesse de Conty*, ne ferait pas grand honneur à Corneille de Lyon, si l'indication donnée par Al. Lenoir était exacte. Rien de plus froid que l'indifférence avec laquelle cette beauté blanche et grasse, un peu moutonnière sans doute, mais certainement fort attrayante si l'on en croit les mauvaises langues du temps, s'épanouit dans son corsage raide et sa collerette empesée. C'est une peinture creuse et savonnée de 1600 environ. Or le vieux Corneille disparaît vers 1576 et la réputation qu'il avait acquise permet de croire qu'il serrait de plus près les Clouet et peignait moins mécaniquement.

IV

ÉCOLE FRANÇAISE. XVII^e^ ET XVIII^e^ SIÈCLES.

Les portraitistes dominent par le nombre, Nicolas Poussin règne par le génie. Peintre religieux, peintre d'histoire, peintre mythologique, peintre de paysages, notre illustre Normand se présente ici, sous tous ses aspects, avec des ouvrages supérieurs. Son *Annonciation* et sa *Sainte Famille* (Coll. Reiset), qui datent de sa jeunesse, sont tous deux d'une

fraîcheur brillante qui contraste avec les tableaux poussés au noir de son âge mûr. La lumière joyeuse n'y cherche que des prétextes pour étinceler sur les draperies, les chairs, les murailles, avec des pétillements argentins et de doux reflets qui sentent l'éveil matinal. Certaines colorations frémissantes et légères, rappellent tour à tour Barocci, Guido Reni, Berrettin et, mieux encore, les premiers Vénitiens. Quant au fond même des compositions, dessin et style, c'est déjà Poussin tout entier, allant rejoindre Raphaël et l'Antiquité sans s'arrêter aux intermédiaires. Les deux scènes



LE RÉVEIL, PAR PRUD'HON.

(Galerie de Chantilly.)

se passent dans des intérieurs : ici la chambre de la Vierge s'illumine tout à coup d'une splendeur miraculeuse, lorsque par la fenêtre, ouverte sur la campagne, apparaît le Père Éternel, porté par des angelots étincelants sur sa nuée d'or, et qu'un ange superbe s'agenouille dans ses draperies rayonnantes devant la prieuse extasiée. Là, c'est une cour à colonnades tendrement baignée de lueurs douces, où la Vierge, svelte et doucement fière, debout, un pied sur une pierre, comme une Victoire antique, tient sur son genou le Bambino que le petit saint Jean, poussé par sainte Élisabeth, vient timidement adorer. Au fond, assis sur son établi, s'appuyant sur sa règle, saint Joseph regarde. Ici la poésie ardente

et triomphante ; là, la poésie intime et recueillie ; partout une noblesse d'allures, une vérité de gestes, une pureté d'accent qui mettent déjà Poussin hors de pair. L'*Annonciation* (N° 46, Smith's catalogue) a été gravée par Edelinck et Couvay. La *Sainte Famille* (N° 77, id.) qui vient du cardinal Fesch, a été gravée en Italie au XVII^e^ siècle et dans le recueil de Landon.

Le *Thésée retrouvant l'épée de son père*, qui appartient à la même période, montre des qualités de même ordre et de même nature.

Le *Massacre des Innocents*, plus récent et plus sombre, est une grande page d'histoire qu'on a déjà admirée, comme le *Thésée*, à l'exposition des Alsaciens-Lorrains. Poussin a rarement peint des figures de cette taille ; cette particularité s'ajoute aux qualités de l'œuvre pour lui donner une valeur exceptionnelle. Ce n'est qu'un groupe, détaché peut-être dans la pensée du peintre d'une composition plus étendue : un soldat à demi-nu, repoussant une mère agenouillée qui l'a saisi à bras le corps et levant son épée sur un enfant étendu à terre, dont il serre déjà la gorge du pied droit. La préoccupation sculpturale l'emporte déjà sur la préoccupation pittoresque. La couleur, toujours vigoureuse, commence à s'appliquer à plat, par juxtapositions, pour dégrader les plans bien plus que pour modeler les figures. Le dessin s'accentue avec une mâle et simple fierté que Poussin lui-même ne dépassera pas et que personne, après lui, ne retrouvera. On connaît deux croquis pour cette composition : l'un, au Musée Wicar, très énergique mais très confus, où le pied du soldat presse le ventre de l'enfant, vu en raccourci, presque de face ; l'autre, au Musée des Uffizii, plus voisin du tableau, où l'enfant, écrasé à la gorge, se présente décidément de profil, dans une pose mieux équilibrée et plus sculpturale. Les deux figures qui luttent sont aussi moins ramassées, d'un contour plus net, d'une gesticulation moins violente. Dans sa puissante recherche, Poussin, génie essentiellement français, part toujours du drame pour aboutir au bas-relief.

De ses deux mythologies, l'une, la *Léda* (Coll. Reiset), est une belle étude, d'un ton calme, quoique sans accent décisif, mais l'*Éducation de Bacchus* (Coll. Northwick) est vraiment typique. Cette *Bacchanale*, comme on l'appelle, est le modèle des Bacchanales philosophiques. Si Bacchus tourne mal, les nymphes qui l'éduquent n'auront rien à se reprocher. L'une d'elles, paisiblement assise sur un tertre de gazon, calme et chaste comme une Muse de l'Hôtel Lambert, toise d'un air noble et assez méprisant un Satyre aviné qui tombe à genoux devant elle, traînant son amphore vide. Le jeune Dyonisos, debout, appuyé à son épaule, semble réfléchir, tandis qu'une autre Nymphe, dans l'attitude rêveuse d'une nymphe fluviale, est



A. Watteau pinxt. T de Mare sculpt.

L'ATTENTE

(GALERIE DE Mgr LE DUC D'AUMALE)

Imp. Ch. Chardon aîné

assise à son côté. Sur le gazon se roulent en gesticulant deux enfants un peu ivres, qu'on offre comme exemple à suivre ou à fuir au jeune dieu. A droite et à gauche, dans le fond, se sauvent, des corbeilles sur la tête, des Satyres allant aux provisions. La scène est admirablement composée, avec une grâce noble et chaste où l'on sent une délicieuse parenté d'âme avec Le Sueur. La peinture a poussé au noir. Smith a inscrit (n° 30) dans son catalogue, sous le titre *Nymphes, Satyres et Faunes,* ce beau tableau gravé par J. Mariette.

Quant au *Paysage aux deux Nymphes,* c'est par la disposition harmonieuse des plans, la dégradation savante des horizons, la vérité puissante de l'exécution, un des plus magnifiques morceaux du maître. La vaste nappe d'eau qui se déroule entre les premiers plans rocheux et les vastes ombrages surmontés de monticules qui s'étendent vers le fond est d'une limpidité profonde, qui attire sur ses bords les promeneurs et les pêcheurs. Les nymphes, qui ont donné le nom au tableau, appuyées, au premier plan, sur leurs urnes penchantes, cachées par une roche aux indiscrétions humaines, regardent, sans aucune émotion d'ailleurs, un énorme serpent ou dragon en train de sortir de la source qu'elles surveillent. Ce paysage, gravé par N. Poilly, est enregistré par Smith sous le n° 311.

La virilité que N. Poussin introduisit dans la peinture française rendit aux portraitistes du XVII^e^ siècle, ses contemporains ou ses admirateurs, une énergie d'observation qui produisit un ensemble d'œuvres admirables. La galerie de Chantilly en possède un certain nombre parmi lesquels le *Molière,* attribué à Pierre Mignard, tient la première place. On se souvient toujours, quand on l'a rencontrée, de cette tête puissante, si largement épanouie, avec ses lèvres franches, ses yeux profonds, son triste sourire tout plein de larmes contenues. Notre grand poète n'a jamais été mieux vu ni mieux compris. Mignard, s'il est bien l'auteur de ce chef-d'œuvre, n'a jamais fait rien de si ému ni de si ferme; il a noblement payé les vers du Val-de-Grâce. Les autres Mignard, *Madame de Feuquières, Ninon de l'Enclos, Madame des Houlières,* rentrent, avec leur faire doucereux, dans l'ordre de ses productions ordinaires. Le *Portrait de Thomas Corneille,* par le vieux François De Troy, d'une tournure vaillante et d'une touche généreuse, le *Portrait de Charles Gobinet,* par Largillière, sans parler de quelques autres bonnes toiles de Claude Lefèvre et de Rigaud, reprennent, au contraire, la grande tradition et nous mènent, sans chute, jusqu'au XVIII^e^ siècle.

Au XVIII^e^ siècle, parmi beaucoup d'autres, nous trouvons naturellement l'aimable et toujours rougissant Nattier. Tantôt, dans ses galantes

fantaisies, il assied *Mademoiselle de Clermont*, sous figure de Nymphe fluviale aux jambes nues, près d'un étang, dans un grand parc orné d'un temple composite, tantôt il enlève *Madame Louise de Bourbon-Conti*, métamorphosée en Hébé, dans les nues où l'aigle garde la foudre. C'est la même métamorphose que Drouais applique un peu plus tard à la jeune *Marie-Antoinette;* mais Drouais, moins alerte, y réussit moins. La jolie petite reine, maigriotte et pâlotte, semble fort embarrassée, dans son nuage blanc, du maniement de la coupe et de l'aiguière. La galanterie mythologique a fait son temps. La société française, descendue de l'Olympe où resplendissait le grand Roi, n'y peut plus remonter. Personne n'a plus ni foi, ni esprit, ni verve pour rendre un peu de vie à toutes ces allégories usées.

Le vrai XVIII[e] siècle, en réalité, c'est Watteau, c'est Lancret, c'est Boucher, c'est Greuze, c'est Fragonard, c'est enfin Prud'hon! Watteau, ou quelqu'un de ses excellents imitateurs, a laissé à Chantilly un des témoignages les plus complets de son talent capricieux. Ce sont les lambris peints qui couvrent les parois des deux salons dits de la *Grande Singerie* et de la *Petite Singerie;* nous y reviendrons lorsque nous entrerons dans le château même pour en voir les peintures décoratives. Dans la galerie du Jeu de Paume, quatre petits tableaux le font bien suivre dans les différentes périodes de sa courte vie. Le premier, l'*Amour désarmé,* est une étude d'après Paul Véronèse; c'est le tableau gravé par B. Audran, vendu 499 livres 19 sols à la vente de Julienne (n° 33, catal. de Goncourt). Le style est incertain comme la touche, mais l'interprétation spirituelle et galante est déjà personnelle. La *Fête champêtre,* avec le couple dansant sur la droite, montre le peintre, encore indécis, flottant toujours entre les réminiscences confuses des Flamands, des Hollandais, des Italiens, mais troussant déjà ses figurines avec une désinvolture gaillarde et un précieux chatoiement de touches. Les deux petits panneaux, traités en esquisse, qui viennent de la collection du marquis Maison sous les titres de l'*Attente* et de l'*Accord,* datent du jour où il se sent tout à fait libre. L'un, une jeune femme assise sur un banc de parc, la mine aux aguets, froissant machinalement un bouquet dans ses doigts, est, en réalité, l'*Amante inquiète,* gravée par P. Aveline. L'autre, un homme en pourpoint et haut-de-chausses de satin rouge, assis aussi sur un banc, la tête nue, la mine allumée, les jambes croisées, accordant sa guitare, est sans nul doute le *Donneur de Sérénades*, que Mariette signale comme pendant de l'*Amante inquiète,* dans le cabinet de l'abbé Haranger. M. de Goncourt, à qui nous devons ce renseignement, semble croire, dans son précieux catalogue, que ce *Donneur de Sérénades* est

une répétition du *Mezetin*. On ne peut hésiter à y voir, ce nous semble, une étude pour le guitariste qui encourage de ses tendres accords les amants dans la *Surprise*, ou une répétition de cette figure si animée.

Le *Déjeuner au jambon* par Lancret et le *Déjeuner d'huîtres* par J. Fr. De Troy, deux scènes vives et intéressantes, ont été déjà décrits et analysés dans la *Gazette* à propos de l'exposition d'Alsace-Lorraine[1]. Le *Déjeuner au jambon* a été gravé par Moitte sous le titre de *Partie de plaisirs*, d'après une réduction qui appartenait alors à M. de la Live. Les personnages représentés en joyeuse humeur dans ces deux toiles, qui avaient été commandées pour les appartements du roi à Versailles, sont des personnages connus à la cour. Toutefois M. le comte Clément de Ris[2], à propos d'un *Repas dans le parc*, du Musée d'Orléans, qui semble avoir formé pendant au *Déjeuner au jambon*, a déjà fait justement observer les invraisemblances de la tradition qui en fait une fête de la joyeuse *Société des bonnets de coton*, fondée par le petit-fils du régent. Lancret est mort en 1743, quand le duc d'Orléans, plus tard surnommé le Gros-Père, avait à peine dix-huit ans, et le tableau est daté de 1735, ce qui rend l'invraisemblance plus forte encore.

Quatre têtes de Greuze, provenant de la collection du marquis de Maison, nous enchantent inégalement. L'une est une étude, un peu lâchée, de l'*Accordée de village*; l'autre représente un *Jeune garçon* aux gros yeux insignifiants. La fillette qui s'appelle la *Surprise* cherche l'expression, mais laisse fuir le dessin. Le *Tendre désir* donne une idée plus complète des habiletés séduisantes de ce talent malsain. Dans cette femme de chair laiteuse, à demi pâmée, le sein nu, la bouche béante, les cheveux et les voiles en désordre, qui lève béatement au ciel des yeux attendris par des désirs fort terrestres, respire à plein cette sentimentalité affadissante qu'il mit à la mode, mais l'exécution en est délicate, harmonieuse, savoureuse, très bien faite pour tout justifier.

Quel sens plus vrai, quel goût plus franc de la beauté, de la volupté, de tous les enivrements de l'imagination chez Prud'hon, qui clôt, comme André Chénier, le XVIII^e^ siècle en lui faisant tourner les regards vers la grâce éternelle de la jeune Antiquité, et qui ouvre le XIX^e^ siècle, comme l'aurore ouvrait les portes du jour, avec des roses plein ses mains! Près d'une étude, un peu molle en certaines parties, mais d'une allure charmante dans l'ensemble, une *Nymphe* assise, nous adorons deux

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts* (t. X, 2^e^ période, p. 111 et 112), article de M. Paul Mantz.

2. Clément de Ris, *Les Musées de Province*. Seconde édition, p. 359. — Emmanuel Bocher, *Catalogue de l'œuvre de Lancret*, p. 44.

esquisses célèbres, qui viennent aussi du marquis de Maison. C'est l'*Hommage à la Beauté* et c'est le *Réveil de Psyché*[1]. Les voilà donc de nouveau, ces petits amours grassouillets, inventés par les Grecs, dont le XVII^e^ et le XVIII^e^ siècle ont si fort abusé! mais les voilà, rajeunis, ragaillardis, rafraîchis, recommençant avec une grâce nouvelle leurs gamineries galantes! Soit qu'ils accourent en gambadant pour adorer une belle fille assise qui rêve dans un bois, soit qu'ils volent, en souriant, pour chuchoter des choses tendres à l'oreille indécise d'une belle fille couchée qui s'éveille sous une tente, c'est toujours dans leurs gestes la même grâce fine et naïve, sur leurs visages la même vivacité joyeuse et naturelle, dans leur sourire la même poésie. Prud'hon a retrouvé, d'ailleurs, avec le sentiment de la vie, l'intelligence de la lumière, de cette lumière pénétrante, caressante, insinuante, active, qui est l'âme de la peinture. Toutes ses figures, trempées dans cette divine lumière, en sortent immortalisées.

GEORGES LAFENESTRE.

(La suite prochainement.)

1. La *Gazette* a déjà publié une très belle gravure du *Réveil de Psyché*, par L. Flameng; nous avons cru néanmoins devoir rappeler, par un dessin, le souvenir de l'œuvre charmante de Prud'hon. On se souvient que nous avons également gravé, hors texte (année 1878, décembre), le portrait de Molière attribué à Mignard. N. D. L. R.



LES

ÉCRITS DE LÉONARD DE VINCI

(DEUXIÈME ARTICLE [1])



Lorsque je dus exprimer une opinion sur l'hypothèse d'un long séjour de Léonard de Vinci en Orient, de 1472 à 1483, le savant auquel on attribuait une découverte si intéressante, M. Jean-Paul Richter, n'avait pas encore fait connaître par écrit ses véritables idées à cet égard. Mais au moment même où je donnais le bon à tirer de l'article destiné à paraître le 1er mars dans la *Gazette des Beaux-Arts*, M. Richter exposait avec érudition et talent, dans la *Zeitschrift für bildende Kunst*, de Leipzig (pages 133-141), le 17 février, les résultats importants auxquels l'ont mené et une étude d'ensemble des divers papiers autographes de Léonard et des souvenirs personnels d'un voyage dans les pays du Levant, qui lui firent trouver des arguments, en faveur de la thèse qu'il soutient aujourd'hui, jusque dans des passages du manuscrit Atlantique, à Milan, où par le passé on n'avait vu que de simples fantaisies. Et bien plus récemment, le même auteur ayant trouvé dans la *Chronique des Arts* et dans la *Gazette* l'exposé des raisons qui me semblent nécessiter la publication intégrale que j'ai entreprise des manuscrits de Léonard de Vinci, a cru devoir « mettre sous les yeux des lecteurs de la *Chronique* quelques preuves nouvelles qui [lui] paraissent expliquer plus claire-

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période t. XXIII, p. 225.

ment la nature des engagements qui, selon [lui], ont retenu Léonard en Orient, non pour des mois, mais bien pour des années ». M. Richter a abordé cette discussion en termes courtois à mon égard, et je tiens à l'en remercier ici tout d'abord ; il a bien voulu de plus écrire qu'il rendrait compte de la publication du manuscrit A dans la *Zeitschrift für b. K.*, au mois d'avril ; j'espère qu'il ne trouvera que bon que j'expose ici mon opinion en ce qui concerne la question d'Orient dont il est l'inventeur, avec autant de franchise que d'impartialité. Il va sans dire que je laisserai désormais complètement de côté les bruits qui ont circulé en France et à l'étranger, et dont j'avais dû m'occuper d'abord.

Dans la *Zeitschrift f. b. K.*, les textes destinés à prouver un long voyage de Léonard sont cités sans qu'il soit dit s'ils sont écrits à rebours, mais l'article de la *Chronique* ne permet plus de doute à cet égard ; c'était là un point important.

Le premier texte est tiré d'un des manuscrits du *British Museum;* il commence par une comparaison avec les ondes que l'aquilon pousse vers le Stromboli ou l'Etna lors d'une éruption du volcan, et se termine par un récit de l'exploration d'une caverne que Léonard semble avoir vue.

Vient en second lieu une description de l'île de Chypre contemplée des côtes de Cilicie, que j'ai mentionnée en février [1] ; j'en parlerai plus loin avec détail et la *Gazette* en donnera le fac-similé.

Puis on trouve la mention d'un passage des manuscrits de l'Institut relatif à un pont de Péra à Constantinople « non une vue d'après nature, mais un projet » ; j'examinerai la valeur de ce passage.

Les lignes suivantes, tirées du manuscrit Atlantique, font allusion à un événement auxquel aurait assisté Léonard en Orient, et qui aurait laissé une impression profonde sur son esprit : « Division du livre : La subite inondation jusqu'à sa fin, la ruine de la cité, la mort du peuple et le désespoir, la description d'un tel écroulement du mont, les dommages qu'il causa, l'écroulement de neige, l'inondation des parties basses de l'Erminie (Arménie) occidentale, dont les écoulements avaient lieu par la tranchée (*tagliata*) du mont Taurus, comment le nouveau prophète montre cet écroulement conforme à sa prédiction (*al suo proposito*), description du mont Taurus et du fleuve Euphrate. »

Le commentaire s'en trouve, dit M. Richter, sur la même page du manuscrit Atlantique dans « des brouillons de lettres » « d'écriture serrée, petite et malaisée à déchiffrer ». La première de ces lettres porte la suscription : « *Al Diodario di sorio* [*soria?*] *locotenente del sacro*

1. Voir *le Temps* du 27 février 1881.

Soltano di Babilonia, c'est-à-dire : Au Devatdar de Syrie (chancelier d'État[1]), de Sa Sainteté le Sultan du Caire. » Suivent quelques explications sur le sens des mots équivalents *Diodario*, *Dévador*, *Défterdar*, *Dévatdar*, et le renvoi à un tableau du Louvre (n° 60, catal. Tauzia) où l'on voit un de ces hauts dignitaires. « Quant au mot *Babilonia*, on ne peut avoir aucun doute qu'il signifie non Bagdad, ni aucune ville quelconque de l'Asie, mais uniquement le Caire[2]. »

Jadis, en France, on se servit, pour parler du Dévatdar d'Égypte, de l'expression même qu'a employée Léonard de Vinci, Diadore ; je pourrai donc la lui emprunter pour parler son propre langage[3].

Le second brouillon, dit M. Richter, « contient la preuve décisive de la présence personnelle de Léonard de Vinci en Asie Mineure. » Ce brouillon ayant été traduit dans la *Chronique* (12 mars, pages 87-88), je n'ai pas à le transcrire ici ; il me suffira de dire que cette ville de Chalindra « voisine de notre frontière » en Arménie, « au pied du mont Taurus » est, selon l'éditeur de ce texte curieux, « Celendris, en turc Calnar », sur la côte de Cilicie, « port fréquenté encore de nos jours et où se fait particulièrement un commerce de bois ».

Un autre brouillon contient une réponse de Léonard au Diadore qui lui reprochait sa lenteur à lui rendre compte de la manière dont il s'était acquitté de la mission qu'il avait reçue pour découvrir les causes d'un écroulement d'une partie du mont Taurus (voir la *Chronique*). On trouve ensuite un passage où Léonard dit : « Ayant désiré bien m'éclairer, j'ai voulu parler avec quelques-uns de ceux qui habitent au-dessus de la mer Caspienne, lesquels montrent que celui-là [que là] est le vrai mont Caucase et que leurs monts ont le même nom et sont de plus grande

1. Voir la *Chronique*, ci-dessus citée.

2. En étudiant les connaissances botaniques de Léonard dans le numéro d'octobre 1877 de la *Gazette* et en cherchant à montrer qu'il n'avait pas pu ignorer la pratique de la fécondation des palmiers en Orient, je pris *Babilonia* pour Bagdad tout près des ruines de l'ancienne Babylone (Babel), non loin de laquelle cité Benjamin de Tudèle (XII[e] siècle) racontait que se trouvait « Soria (Sura), qui est Matha, c'est-à-dire la ville de Mahasia, où étaient au commencement les princes de la captivité et les chefs des conseils. » Ce fut une erreur, je m'empresse de le reconnaître.

3. Ainsi lit-on dans le tome XXI de l'*Histoire de l'Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres* (1754) : « Tomam-Bey, lors de son élection était, dit-on, Diadore. Vigenère, traducteur de Chalcondyle, dit que cette charge était comme celle de connétable en France. Sagredo fait plus : d'un nom de charge, il fait un nom propre, disant souvent le prince Diadore. Ils ignoraient que ce mot signifie simplement écrivain, titre qui désignait une des principales charges du gouvernement d'Égypte. » *Mémoire sur la conquête de l'Égypte par Selim*, par M. Tercier.

hauteur, et confirment aussi que le Caucase en langue scythique veut dire suprême hauteur. »

Ces descriptions sont accompagnées de dessins de rochers « dont les noms arabes sont notés avec des lettres italiennes et d'une petite carte géographique de l'Arménie » (*Chronique*). « Le papier des brouillons est d'une qualité plus grossière que celui dont se servait le maître en Italie. »

Selon M. Richter enfin, Léonard de Vinci, en relation d'amitié avec le Diadore du sultan du Caire Kaït-Bai et remplissant pour le compte du gouvernement égyptien une mission de confiance, dut embrasser l'islamisme; et à l'appui de cette opinion il produit un texte montrant que l'illustre Italien s'occupa de la religion des mahométans, « une fable » dans laquelle Léonard raconte que le fruit divin de la vigne fut apporté à la table de Mahomet, mais qu'il refusa de quitter l'habitation dorée de la coupe pour les sombres et impures cavités du corps humain et que, s'adressant au ciel, il obtint de Jupiter qu'aussitôt que Mahomet voudrait le prendre, il lui monterait à la tête et la lui ferait perdre.

Des textes que je viens de citer et des considérations diverses qu'il produit à l'appui, M. Richter a cru pouvoir conclure dans la *Zeitschrift für bildende Kunst* que :

1° Léonard de Vinci, lié d'amitié avec le Diadore ou Dévatdar du sultan du Caire Kaït-Bai, séjourna « probablement pendant un long temps »[1] en Orient, comme ingénieur du sultan d'Égypte Kaït-Bai; 2° Ce fut probablement entre 1477 et 1485, Léonard « ayant difficilement pu être appelé avant l'année « 1485 par Ludovic le More[2] ». 3° L'artiste florentin fut dans le Levant pendant « au moins une période de deux ans[3] ». 5° Il dut être renégat.

Dans la *Chronique des arts* les conclusions sont les mêmes en ce qui concerne les premier et troisième points; le cinquième n'est pas traité. Quant au deuxième point, il y a une modification profonde. En effet, dans la *Chronique* (p. 87), M. Richter declare qu' « il n'a pas voulu préciser l'époque [de la vie de Léonard] pendant laquelle le voyage en Orient a dû avoir lieu » (p. 87); mais il écrit (p. 88, col. 1) qu' « il y a deux époques, dans la vie de l'artiste, sur lesquelles nous ne possédions jusqu'à présent aucun renseignement », donnant évidemment à entendre

1. « Wirklich längere Zeit. » Separatabdruck aus der *Zeitschrift für bildende Kunst* (Leonardo im Orient), p. 7, 1re et 2e lignes.

2. *Loco citato*, p. 7, avant-dernier et dernier alinéas « schwerlich vor dem Jahre 1485 von Lodovico il Moro berufen worden sein. »

3. Id., pages 3 et 9.

par là qu'il est possible de supposer que le voyage en question eut lieu à l'une de ces deux époques.

La première des deux périodes s'étend de 1473 à 1477 et la seconde de 1477 à 1487, année pour laquelle on a « le document le plus ancien qui prouve l'arrivée [de Léonard] à Milan » (*Chronique*). Pour prouver que de 1477 à 1487 on ne sait rien de ce que fit l'élève de Verrocchio, mon honorable contradicteur veut établir que Léonard n'exécuta pas le tableau dont j'ai relaté la commande dans la *Gazette* de mars et que ce fut un autre artiste du même nom que lui, « maître Léonard », qui fut payé pour la peinture de « l'horloge » en 1481.

Avant de discuter les conclusions que je viens d'exposer, je produirai certains passages des écrits de Léonard dont les termes concordent avec les textes publiés par M. Richter, notamment avec celui où il est question de « Chalindra » et avec celui qui est intitulé « Division du Livre, (*divisione del libro*) » lequel est considéré par l'éditeur comme une des notes au moyen desquelles l'artiste prépara le rapport qu'il devait adresser au Diadore.

Voici d'abord un autre brouillon de lettre que contient le manuscrit Atlantique et que M. le Dr Max Jordan a publié sous ce titre : Description du paysage du lac de Côme (*Schilderung der Landschaft in Comersee*) : « Moi qui me suis plusieurs fois réjoui avec toi dans mes lettres de ta fortune prospère, à présent j'en suis à ce point que comme ami tu t'attristeras du misérable état dans lequel je me trouve ; en effet, dans ces jours passés j'ai été dans tant d'inquiétudes, de peurs, de dangers et de dommages, en même temps que ces misérables paysans, que j'ai eu à voir [sic] envie aux morts, et certes je ne crois pas qu'il se puisse que les éléments en se séparant défassent le.. [grand onos?], réunissent leurs forces, leurs rages pour nuire aux hommes, autant que ce que nous venons de voir et d'éprouver, en sorte que je ne puis pas imaginer ce qui pourrait augmenter de pareils maux. Tout d'abord nous fûmes assaillis et attaqués par l'impétueuse fureur des vents, puis ce furent les effondrements des grands monts de neige qui, montant et remplissant toutes ces vallées, fracassèrent une grande partie de notre ville. Et la fortune, ne se contentant pas de cela, submergea par de subits déluges d'eaux toute la partie basse de cette ville ; une tempête destructrice pleine d'eaux, de sable, de fange et de pierres mêlées de racines et de souches de plantes diverses, tout courant au travers de l'air, descendait sur nous ; enfin un incendie de feu, etc. » [1]

1. *Das Malerbuch des Leonardo da Vinci*, p. 90.

Voici maintenant un passage remarquable de l'Atlantique (f° 321) qui fut reproduit comme tel à la planche VII du *Saggio del. op. di L. da V.* et où on lit, au-dessus d'une carte géographique à vol d'oiseau : « La mer Rouge est de niveau avec l'Océan » « ... Les eaux marines qui de la mer Méditerranée descendant dans l'Océan, par l'immense percussion donnée sur le fond, l'ont creusé beaucoup sous la surface dudit Océan et ce creusement a reculé sous la chute, jusqu'à ce qu'il soit parvenu au détroit de Gibraltar qui se montre à nous aujourd'hui. Il se peut qu'une montagne soit tombée, ait fermé la mer Rouge, et empêché l'issue de la Méditerranée et que cette mer ainsi rengorgée ait pour issue le détroit des hauteurs de Gibraltar (*li gioghi gaditani*). En effet, nous avons vu de même, en notre temps, une montagne de sept milles tomber, fermer une vallée et en faire un lac; et ainsi est faite la plus grande partie des lacs des montagnes, comme le lac de Garde, de Côme, de Lugano et le lac Majeur. La Méditerranée s'abaissa peu vers la tranchée de Gibraltar sur les confins des pays de l'islamisme (*nelli confini della Soria*) et beaucoup dans cette tranchée, parce que, avant que celle-ci se créât, cette mer se déversait par le sud, et qu'ensuite dut se former la pente du courant allant vers le détroit de Gibraltar. »

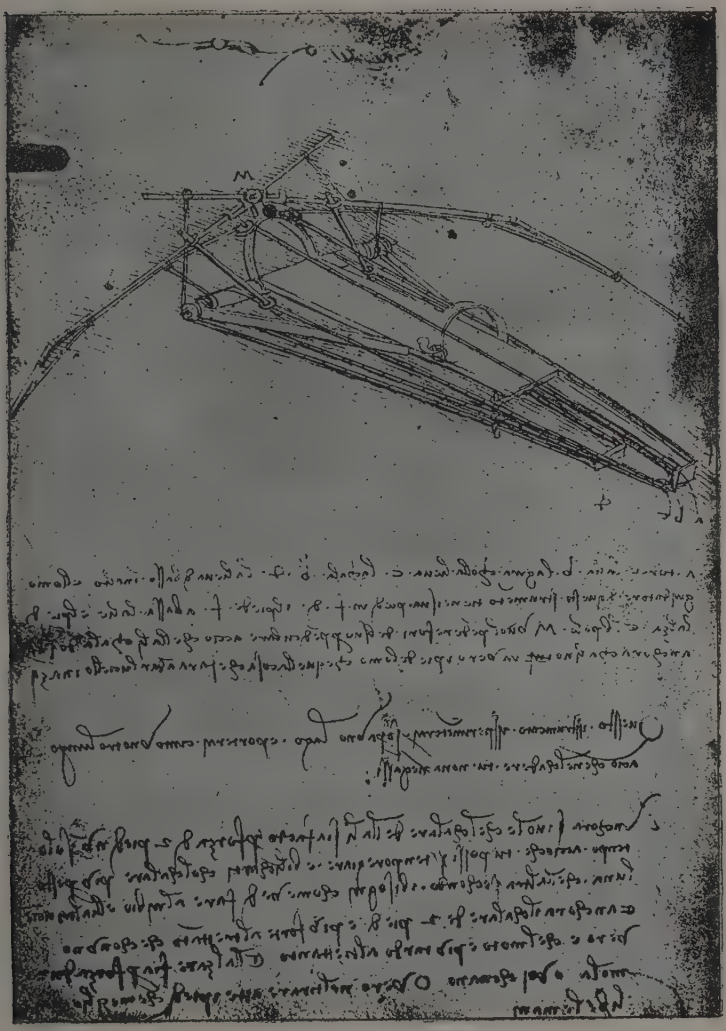
Que veulent dire ici ces mots « confins de la Soria » ? Évidemment, auprès du détroit de Gibraltar, il ne s'agit plus de la Syrie, il ne s'agit pas davantage de l'intendance de Soria dans la Vieille-Castille, au nord de l'Espagne ; dès lors il me semble qu'on est autorisé à croire que Soria, par extension du mot Syrie musulmane (Soria) signifiait parfois pour Léonard de Vinci, pays mahométans et Diadore de Soria, Dévatdar mahométan.

A la manière dont Léonard de Vinci parle ici du grandiose écroulement dont il avait gardé le souvenir, on ne peut avoir aucun doute qu'il le vit de ses yeux. Un passage du *Traité de la peinture*, dont M. Richter m'a dit qu'il connaît le texte original dans un des manuscrits du British Museum, paraît montrer aussi que Léonard vit l'Égypte : « L'horizon qui se voit sur le rivage de la mer d'Égypte est fort lointain. En regardant l'arrivée du Nil vers l'Éthiopie avec les plaines qu'il traverse, on voit l'horizon vague au point qu'il disparaisse, parce qu'il y a trois mille milles d'une plaine qui va toujours s'élevant avec le fleuve, et il s'interpose une telle épaisseur d'air entre l'œil et l'horizon éthiopien, que tout paraît blanc. Et de tels horizons font un très bel effet en peinture. »[1]

Mais c'est aussi le cas de remarquer que, le plus souvent, Léonard de Vinci allait dans ses descriptions et dans les conclusions

1. Manzi, *Tratt. d. pitt.*, p. 446.

auxquelles elles le menaient bien au delà du phénomène particulier dont l'observation lui avait servi de point de départ; ainsi le voit-on, ici



MÉCANISME DES AILES APPLIQUÉ A UN APPAREIL FONCTIONNANT SUR UN LAC.

(Manuscrit B de l'Institut.)

même, ajouter à ce qui précède : « Toutes les plaines situées entre les mers et les montagnes furent couvertes par les eaux salées. Toute vallée

est faite par son fleuve et les vallées sont entre elles dans le même rapport que les fleuves sont entre eux. Le plus grand fleuve de notre monde est la Méditerranée, fleuve qui se meut à son principe du Nil à l'océan Occidental ; la suprême hauteur est dans la Mauritanie extérieure et il a de course 10,000 milles avant de se rapatrier avec l'Océan, père des eaux[1]. » Ce passage est intéressant à comparer avec des passages analogues de la fin du manuscrit A de l'Institut, qui témoignent de cette manière toute particulière de considérer toutes choses, dont j'ai donné de frappants exemples et qu'il importe de ne pas perdre de vue ici[2]. A côté du savant, on entrevoit le philosophe et le poète. Bien souvent l'imagination du peintre l'emportait au delà des scènes réelles auxquelles il avait assisté. C'est ce que montrent bien des passages tels que celui du *Traité de la peinture* auquel renvoie M. Jordan, après avoir publié la lettre qu'on a lue; voici ce dernier, un peu abrégé :

Du plaisir du peintre. — La déité qu'a la science du peintre fait que son esprit se transforme en une ressemblance d'esprit divin, de sorte qu'il discourt avec aisance de la génération des diverses essences d'animaux, plantes, fruits, paysages, écroulements de montagnes, lieux effrayants et épouvantables, qui impriment la terreur aux spectateurs, et aussi de lieux agréables, doux et délicieux, tout en prés fleuris aux couleurs variées, ployés par les douces ondes des doux mouvements des vents, qui regardent, penchés vers lui, le vent qui les fuit, les fleuves qui descendent avec l'impétuosité des grands déluges des hautes montagnes, entraînant les plantes déracinées, mêlées de pierres, de terre, d'écume, chassant devant eux ce qui s'oppose à leur course. Et la mer avec ses promontoires lutte avec les vents, s'élevant en ondes superbes; tantôt ce sont elles qui se précipitent sur le vent qui les frappe à la base, qui, l'enfermant et l'emprisonnant, le déchirent et le divisent, le mêlant à leurs troubles écumes, luttant avec sa colère enragée; tantôt, dominées par les vents, elles s'enfuient de la mer, escaladant les pentes escarpées des promontoires voisins et dépassant les cimes des montagnes pour descendre dans les vallées de l'autre côté[2], etc. » A propos du mot *diluvii,* déluges, l'abbé Manzi rapportait la note suivante, qui accompagnait, dans le Codice Vaticano, la copie primitive qui servit à publier ce passage du *Traité de la Peinture :* « Ici je me « souviens de l'admirable description du déluge, de l'auteur ». Un des

1. Voir le fac-similé de ce document dans le *Saggio delle opere di Leonardo da Vinci, tav. VII.*

2. Voir la première partie de cet article dans le numéro de mars de la *Gazette des Beaux-Arts.*



ALLÉGORIE RELATIVE AUX VOYAGES LOINTAINS. (Feuillets de Windsor.)

manuscrits de l'Institut contient une description du déluge et de tous les effets qu'il produisit. (Ms. F.)

Quant aux considérations que je faisais pressentir sur le danger qu'il y aurait à ne pas tenir un très grand compte du degré d'influence que purent exercer sur le caractère, sur le génie, sur les travaux et sur les œuvres de Léonard de Vinci, à côté d'un voyage dans les pays du Levant, le milieu dans lequel le grand artiste vécut en Italie et les moyens d'information divers qu'il avait à sa disposition, je dois les faire valoir d'autant plus que la découverte en question, hier problématique, paraît davantage sur le point d'être définitivement établie. Je reprendrai donc la discussion exactement au point où je l'avais laissée. A propos du brouillon de lettre adressé à Ludovic le More et dont la *Gazette* a donné un spécimen[1], j'avais dit en dernier lieu qu'une remarque suffirait peut-être à prouver que ce document n'est pas autographe de Léonard. A cette remarque j'en ajouterai d'autres, parce que je sais qu'elle n'a pas suffi à convaincre tous ceux que cette question intéresse, et que précisément ce fameux document de l'Atlantique vient de prendre, au point de vue principal qui nous occupe, un intérêt bien plus direct que celui que je lui attribuais.

En effet, l'auteur de l'article de la *Zeitschrift für b. K.* en tire un argument en faveur de l'influence qu'aurait eue l'Orient sur les travaux de Léonard; voici en quels termes : « Dans son écrit à Ludovic le More, Léonard se vante de pouvoir des choses pour lesquelles il n'était évidemment pas possible d'acquérir une parfaite instruction pratique dans les murs de Florence. Il a, à ce qu'il affirme, des secrets pour les sièges, pour les guerres navales, les constructions de ponts, etc., et de ses talents d'artiste il ne se souvient qu'incidemment et par surérogation. On sait que les Orientaux surpassaient les Occidentaux dans la construction des machines, particulièrement pour les travaux de guerre *Kriegszwecke*, etc. » Cependant, avant de passer à l'examen de l'écriture de la lettre au duc de Milan, je tiens à dire que M. Richter m'avait raconté lui-même cet automne, avant de savoir ce que je pensais exactement du plus ou moins d'authenticité du brouillon de lettre au duc Sforza, que l'idée lui était venue, tandis qu'il se trouvait à Milan, au moment où M. l'abbé Ceriani lui parla de la lettre que je venais de lui adresser, que peut-être ce brouillon n'était pas autographe de Léonard.

L'orthographe de ce document est d'une étonnante irrégularité comparativement à l'orthographe de Léonard de Vinci, variable pourtant elle-même, je l'ai dit, jusqu'à un certain point, de sorte qu'une

1. Voir le numéro de mars de la *Gazette des Beaux-Arts*, p. 245.

remarque générale, pour une lettre, ne peut se faire que quant à la forme qu'elle prend le plus souvent. Ainsi, chez Léonard, les *i* et les *j* ne sont jamais ponctués, à ma connaissance; dans la lettre, s'ils le sont la plupart du temps, ce n'est pas toujours. Chez Léonard le signe abréviatif de l'*n* est généralement le même pour les mots d'une même page; au contraire, dans le brouillon ce signe varie à chaque instant et souvent prend des formes qui n'étaient pas usitées par Léonard.

Les *b*, les *d*, les *l* du brouillon ont un jambage droit, tandis que Léonard les fait presque toujours bouclés; les *d* suivis d'un *i* sont en deux lettres distinctes et Léonard les écrit d'un seul trait de plume; dans le brouillon les *b*, les *d*, les *h*, les *l* et d'autres lettres ont leurs jambages à peu près invariablement commencés en haut et terminés en bas par un crochet, tandis que l'artiste, lorsqu'il ne fait pas ces lettres bouclées, les attaque presque toujours franchement, sans cet accessoire. Le *z* de Léonard ressemble ordinairement à un 3 dont la partie inférieure se termine par une longue boucle, et le *z* du fameux brouillon à un *r*, etc. Quant aux chiffres qu'on lit en marge du brouillon, ils ne sont pas plus que le texte, autographes de Léonard; et ici je n'ai pas besoin de rappeler que j'ai montré comment, lorsque Léonard écrivait de gauche à droite, c'était exactement avec les mêmes formes de lettres que de droite à gauche. En effet, c'était une habitude pour l'artiste, habitude qui n'a peut-être pas encore été signalée, que, lors même qu'il écrivait ses mots à rebours, il notait le plus souvent les chiffres en sens vulgaire; on trouvera des exemples de cette manière de faire, et dans les fac-similés du *Saggio*, etc., et dans les photographies des papiers autographes de Windsor, et dans celles des manuscrits de l'Institut.

Pour les chiffres de la lettre à Ludovic le More, je me contenterai de dire que le 3 y diffère de celui de Léonard en ce qu'il ne se termine pas en bas comme ce dernier par un crochet, et que le 5 y est indiqué par un seul trait de plume, tandis que chez Léonard il est marqué en deux temps. Il n'est pas un chiffre, pas une lettre pour lesquels un observateur attentif ne pût trouver des différences notables entre l'écriture du susdit écrit et n'importe quelle ligne d'une page authentique de Léonard[1].

1. La lettre à Ludovic le More n'est pas le seul document écrit de gauche à droite dans l'Atlantique. Une page dont on trouvera le fac-similé vers la fin de ce travail et qui représente un canal en France, a été transcrite dans le *Saggio delle opere di Leonardo da Vinci* sans aucune mention que deux notes en sens ordinaire ne fussent pas autographes; cependant ces notes appartiennent à deux écritures différentes entre elles, qui n'ont aucun rapport avec celle de l'artiste; ce qui n'a pas empêché l'une des deux

Le texte du document dont il s'agit n'étant pas de la main de Léonard, rien ne prouve plus aujourd'hui qu'il émane de lui à aucun degré. Mais il n'est pas besoin de s'appuyer, comme on l'a toujours fait, sur ce document, pour établir que Léonard possédait effectivement toutes les connaissances et tous les talents dont on y trouve l'énumération. Carlo Promis a montré qu'on trouve en maint endroit dans les pages autographes du grand artiste bien des passages qui en fournissent la preuve[1]; pour acquérir en ce genre un grand savoir théorique et pratique, il n'était pas besoin qu'il allât en chercher les éléments en Orient.

Dès 1478, on le voit par le feuillet daté de cette année, dont j'ai donné un échantillon dans la première partie de cette étude, il couvrait ses papiers de dessins d'engins de guerre[2]. Était-il allé dès lors en Orient? c'est là un point auquel je reviendrai plus loin. Une chose certaine, c'est que, pour acquérir une instruction théorique et pratique très complète en ce genre, il n'était pas besoin, pour un jeune homme tel que Léonard, d'aller en Orient.

Le manuscrit B, de l'Institut, prouve bien que ce fut d'une étude approfondie de tout ce qui s'était écrit avant lui sur les armes offensives et défensives des anciens, aussi bien que sur celles des peuples contemporains, que Léonard tira une grande partie de ce qu'il sut. L'Atlantique montre que parmi ses livres il en avait un intitulé *De Re militari*; or, voici ce que dit à ce propos un éminent rédacteur de la *Gazette des Beaux-Arts* : « Quel était ce livre? ..... Nous penchons pour Valturio..... Valturio était très versé dans la connaissance des lettres grecques et latines, et les dessins de quelques machines de son invention méritent une attention particulière, puisque personne ne s'attendrait à les rencontrer dans le xv^e^ siècle. » « Nous trouvons parmi ses dessins [de Léonard], et en particulier dans le manuscrit Atlantique, plusieurs croquis évidemment inspirés par les idées et peut-être aussi par les dessins mêmes de Valturio. La juste admiration pour le génie illimité de Léonard a conduit à des exagérations et à des injustices, en lui faisant attribuer trop facilement et sans sérieux examen beaucoup de découvertes qu'on doit rendre à d'autres inventeurs. Ce n'est pas à dire qu'il y ait à accuser de plagiat le sublime savant-artiste..... Léonard, si riche

de figurer comme spécimen de la manière dont Léonard écrivait de gauche à droite. M. le D^r^ Jordan (*Das Malerbuch des Leonardo da Vinci*) signale comme écrits en sens ordinaire des textes qu'on lit aux folios 15, 34, 73, 109 et 119 de l'Atlantique.

1. *Trattato di architettura civ. e. mil.* di Franc. di G. Martini, 1841.

2. Voir le numéro de mars de la *Gazette des Beaux-Arts*, p. 243.

par lui-même, ne perd rien à ce qu'on restitue aux autres inventeurs de son temps un petit nombre d'idées dont il ne reste parfois de mention que dans ses Mémoires.[1] »

M. Courajod, mon collègue au Louvre, a insisté avec raison sur cette vérité trop souvent méconnue, que Léonard de Vinci ne craignit pas de faire souvent de larges emprunts à ceux de ses devanciers et de ses contemporains qu'il admirait. J'ai essayé de montrer, et M. le marquis d'Adda l'a fait avec une toute autre autorité, combien Léonard de Vinci était érudit; voici un passage d'un manuscrit de l'Institut qui montre bien qu'il croyait les livres utiles :

« Heureux soient ceux qui prêteront l'oreille aux paroles des morts! (Lire les bons ouvrages et les observer.) »

Amoretti disait, à propos de la lettre aux Fabriciens de Plaisance (f° 316, ms. Atlantiq.) : « Léonard pouvait-il écrire en ces termes des autres et de lui-même? Et puisque le feuillet est de sa main, nous devons conclure qu'il copia une lettre d'autrui honorifique pour lui, si ce n'est que les dernières paroles ne semblent pas d'accord avec sa propre pensée[2]. »

Ce que j'ai dit pour les connaissances de Léonard de Vinci dans l'art de la guerre, on peut le dire également pour ses connaissances géographiques. Léonard de Vinci eut entre autres livres celui de Jean de Mandeville « sur les choses merveilleuses du monde », Jean de Mandeville qui, paraît-il, ne visita jamais les pays qu'il décrivit, mais qui fit de larges emprunts à Marco Polo et à Odorico de Pordenone, celui d'Albert le Grand, *de Cœlo et Mundo* et un des ouvrages intitulés *la Sphère*. A ce propos, M. le marquis d'Adda rappelle que parmi les manuscrits de Windsor on trouve un planisphère qui contient pour la première fois l'indication du nouveau continent avec le nom d'Amérique, planisphère « qu'on a voulu être de sa main, mais qui, en tout cas, lui appartint..... » Au dire de Vasari, il eut pour ami Américo Vespuce et fit son portrait, et il fut aussi lié avec Andréa Corsoli, lequel écrivit à Julien de Médicis, que dans l'Inde « quelques gentils appelés Guzzarati ne se nourrissent d'aucune chose qui contienne du sang et ne permettent pas qu'aucun d'entre eux nuise à aucune chose animée, de même que notre Léonard de Vinci.[3] »

1. *Leonardo da Vinci e la sua Libreria*. Milano, 1873 (par M. le marquis d'Adda, p. 20-21. Voir aussi dans la *Gazette des Beaux-Arts* (1879) : Les Arts à la cour des Malatesta au xv^e^ siècle, par M. Charles Yriarte.

2. *Mem. stor.*, p. 64, n. 1.

3. *Leon. da V. e la sua Libr.* (M^is^ d'Adda).

Pour apprendre et perfectionner avec son universel génie l'art de l'hydraulique en Italie, où Léonard de Vinci sut et trouva, dit Venturi, tout ce que Castelli ne dit qu'un siècle plus tard, et où il inventa un système de canalisation qui, à certains égards, n'a pas été surpassé de nos jours, le savant artiste n'avait pas besoin d'aller en Orient. Dès le XII^e^ siècle, disait Amoretti, les Milanais s'étaient occupés de creuser des canaux dérivant du Tessin[1]. M. Lombardini a montré quelle part il faut attribuer à Léonard dans le perfectionnement des procédés en usage avant lui. Quant aux systèmes propres à l'Égypte, l'illustre favori de Ludovic le More pouvait ne pas les ignorer sans délaisser sa patrie, ses mœurs, sa religion; il lui suffisait pour cela de lire les anciens auteurs, de s'informer de ce qu'on savait de son temps autour de lui, et surtout de profiter des nombreuses relations personnelles que sa grande renommée lui procurait avec tous les gens distingués, voyageurs ou autres. Pour connaître la mer et les navires, il n'était pas besoin d'aller loin : Venise était une des villes d'où l'ancien élève de Verrocchio faisait venir des livres; c'était là que Verrocchio avait été appelé de Florence pour la statue équestre de Colleone.

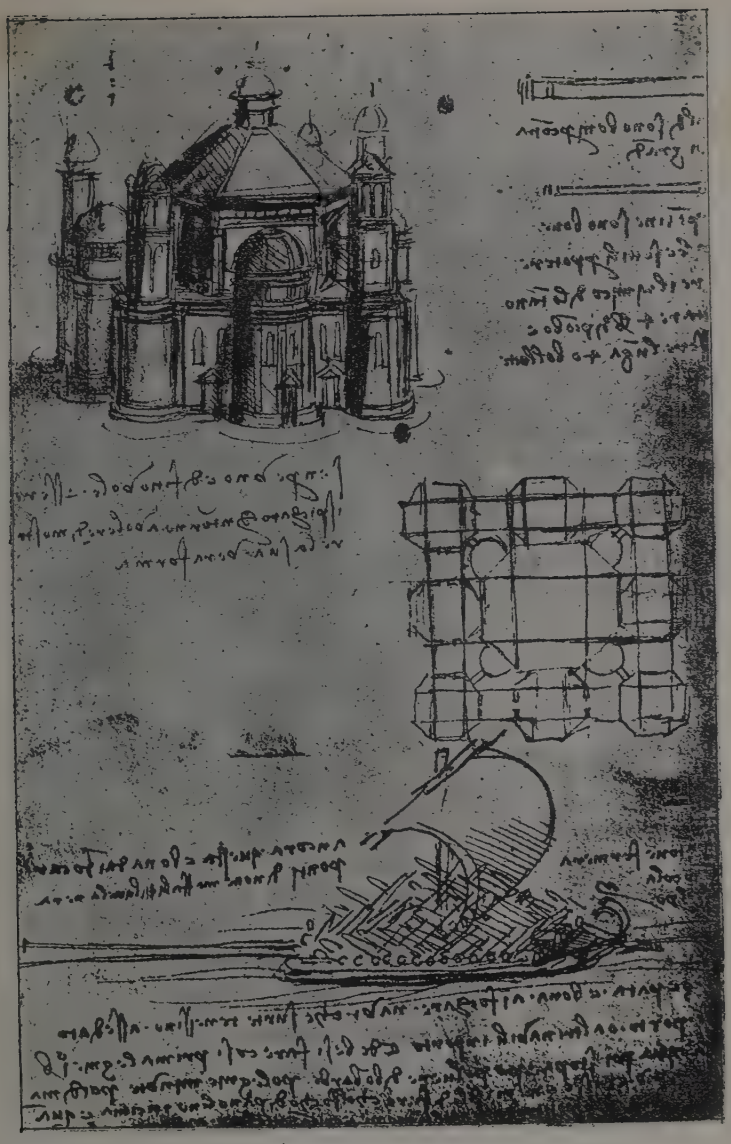
Dès l'âge de vingt et un ans, je l'ai montré, Léonard, sans avoir, selon toute vraisemblance, quitté les environs de son pays natal, écrivait à la manière des Orientaux; il aurait pu tout aussi bien, sans aller dans de lointaines contrées, leur emprunter quelques motifs d'architecture et d'ornementation. Il suffit de relire certains articles récemment parus dans la *Gazette des Beaux-Arts,* pour rester convaincu que vivre tout près de Venise c'était déjà pour Léonard de Vinci se trouver non loin de l'Orient[2]. L'étude de M. H. Lavoix (*les Arts musulmans, juillet* 1877) est particulièrement instructive à cet égard. Mise en contact continuel avec les peuples du Levant, l'Italie retrouve encore les Orientaux sur son propre sol. « Chez nous, elle s'inspire de leurs arts, elle s'instruit de leurs industries.

Faut-il donc s'étonner de voir se manifester à chaque pas cette influence de l'ornementation orientale qui se répandit dans les arts, depuis les œuvres élevées de la peinture, de l'architecture, jusqu'aux moindres produits industriels[3]? »

1. *Mem. stor.*, p. 180.

2. Dans le tableau de Verrochio pour lequel Léonard, tout jeune peignit, un ange (le Baptême du Christ), un palmier est représenté.

3. Dans le manuscrit C (f° 15), Léonard raconte qu'une peau turque lui fut donnée, tandis qu'il était, en 1489, à Milan ou aux environs.



ARCHITECTURE ET NAVIGATION.

(Manuscrit B de l'Institut.)

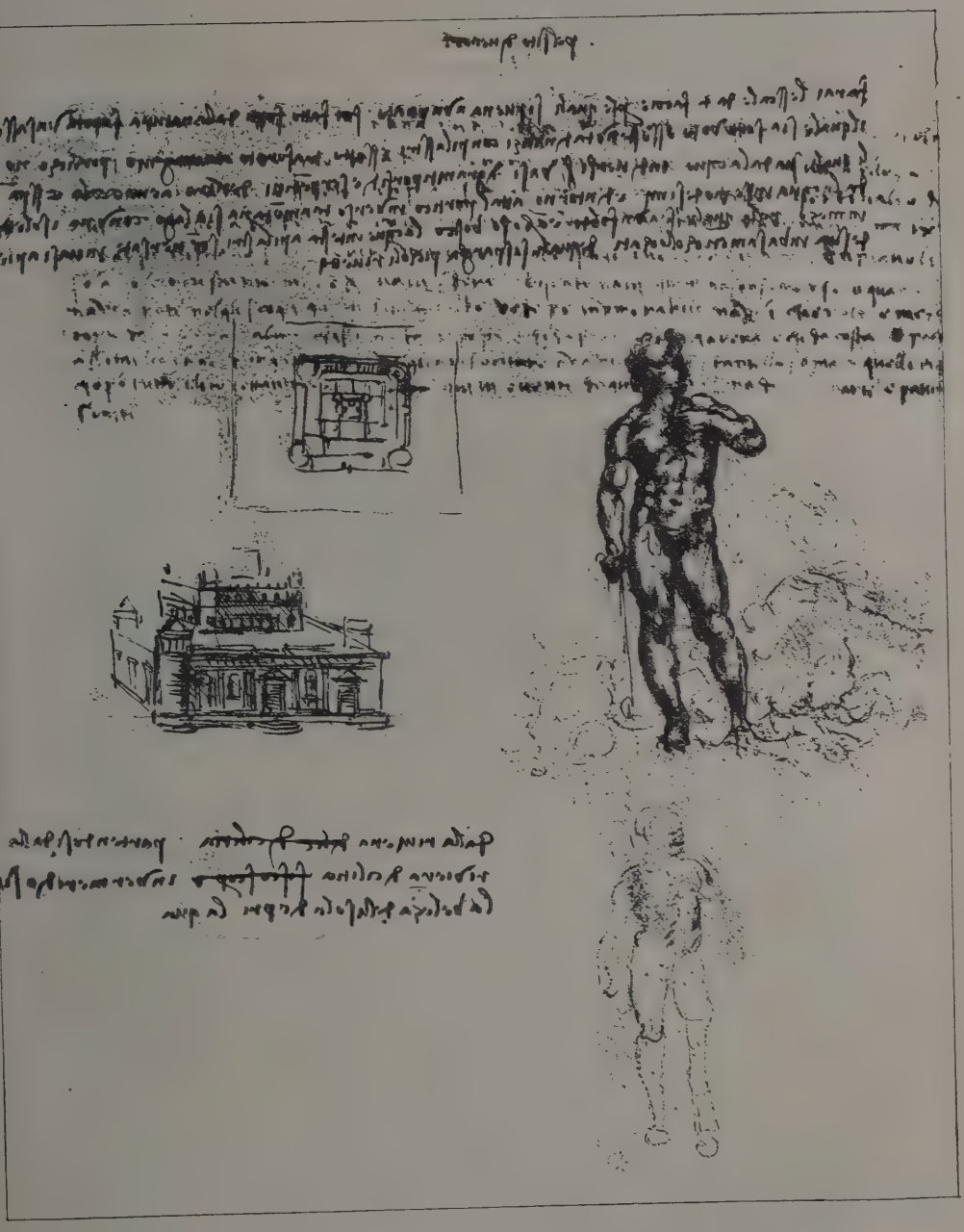
Les manuscrits de l'Institut, datés de 1490 à 1514, ne contiennent pas, M. Richter vient d'en convenir, des preuves directes d'un voyage que Léonard de Vinci ne put faire, en Orient, qu'à une époque antérieure à celle à laquelle ils paraissent appartenir tous.

En effet, on ne saurait considérer comme de telles preuves quelques lignes d'écriture étrange que contiennent le manuscrit I (f° 74) et le manuscrit B (f° 4). Bien que l'une d'elles offre de l'analogie avec des mots d'écritures orientales et les autres quelque vague ressemblance avec du copte, il est vraisemblable, de l'avis des savants les plus compétents en ces matières, qu'on n'y peut guère trouver autre chose que quelques caractères imités dans un but de dessin décoratif; en tout cas, nous l'avons vu, rien d'étonnant à ce que Léonard, entouré d'Orientaux en Italie, ait eu un jour ou l'autre la fantaisie de copier, même d'apprendre quelques mots d'une des langues qui se parlaient près de lui. Quant aux mentions de contrées éloignées que fait très souvent Léonard de Vinci, dans nos douze manuscrits, il n'en est pas, je crois, qui permettent par elles seules d'affirmer qu'il a visité ces contrées.

Ainsi, s'il parle souvent du détroit de Gibraltar avec quelque détail, une fois il dit que c'est d'après une carte de navigation, *una carta naviculare*. Ailleurs aussi, M. Govi l'a écrit, Léonard parle d'*una carta de navegar*. De même, dans le manuscrit I, s'il s'occupe du pont de Péra, à Constantinople, rien ne montre que ses renseignements à cet égard lui viennent de souvenirs personnels de voyage; ce qui paraît seulement bien clair, c'est qu'il veut se servir des données qu'il a pu recueillir pour les travaux de fortifications du port de Cesenatico, où il se trouve le 6 septembre 1502, à trois heures de l'après-midi. Dans le manuscrit F (f° 68), c'est exactement dans le même ordre d'idées dans lequel j'ai dit qu'il s'était occupé, dans le manuscrit A, du Nil, du Tigre et de l'Euphrate, que Léonard parle de *el mare della tana che confina coltanai*; de la mer d'Azov et du Don, autrefois Tanaïs.

Et dans le manuscrit B, c'est en composant une sorte d'histoire de tous les moyens offensifs et défensifs employés à la guerre chez les divers peuples, dans l'antiquité, au moyen âge et à la Renaissance, que Léonard de Vinci écrit : « Les Égyptiens, les Éthiopiens et les Arabes, en passant le Nil, se servent de chameaux, etc., » et qu'il parle en même temps des Assyriens, d'Eubée, des Germains, etc.

Quant à « la fable » sur le vin et Mahomet, on a vu que Jupiter y est aussi cité. Voilà bien Léonard avec son habitude de tout généraliser, mêlant ensemble deux religions. Comme le dit M. Richter, ce passage ne prouve par lui-même qu'une chose, c'est que le grand artiste n'ignora



PROJET D'UN CHATEAU POUR L'ÎLE DE CHYPRE ET ESQUISSE D'UN NEPTUNE

(WINDSOR).

pas les croyances des Orientaux. Au feuillet 16 de l'Atlantique, on le voit (*Saggio*, pl. IX) écrire de quatre manières différentes à la fois le nom de Jésus.

Faudra-t-il croire, après avoir lu dans un passage transcrit plus haut : « Comment le nouveau prophète montre que cet écroulement est selon ce qu'il avait annoncé », que certaines prophéties qu'on rencontre parmi les feuillets autographes de Léonard se rattachent à un programme de propagande mahométane? Jusqu'ici elles ne me paraissent prouver qu'une chose, c'est que Léonard de Vinci n'aimait pas les faux dévots, les pharisiens « farisei », qui désertent « les exercices et les fatigues, la pauvreté de vie et de costume » pour aller habiter parmi les richesses, etc. »

Enfin je dois revenir à la double question de l'époque à laquelle peut, selon les vraisemblances, être rapporté le voyage de Léonard de Vinci en Orient et de la durée qu'il est possible de supposer à ce voyage, puisque M. Richter conteste la valeur des preuves que j'ai données de l'impossibilité de la présence de Léonard hors de l'Italie en 1480 et 1481. Que ce soit pendant la jeunesse de Léonard qu'un tel événement ait eu lieu, s'il est définitivement démontré qu'il eut lieu, c'est ce que paraît confirmer le feuillet relatif à l'île de Chypre dont on trouvera ici le fac-similé. Au-dessus de plans d'architecture, on lit les mots *pelsito di Vēnēri;* et le mot *Veneri,* on le retrouve au revers de la page manuscrite, malheureusement au milieu de lignes que je n'ai pas pu lire entièrement sur la photographie dont je disposais; il s'agit de l'île de Chypre et de la côte de Cilicie. Quant aux mots *pelsito di Veneri*, ils peuvent signifier, ou les lieux consacrés à Vénus, ou une localité appelée Venere, comme le monte Venere près de Viterbe, Venere non loin de Gênes, peu importe[1]. Suit le projet d'un château : « Tu feras des escaliers à quatre faces, par lesquels on parvienne à une prairie naturelle sur une roche; ils seront évidés en dessous et soutenus en avant par des piliers; dessous on creusera, et il y aura un grand portique avec des vases de granit, porphyre et serpentine où s'épanchent des

1. M. de Mas-Latrie, que j'ai consulté à cet égard, a bien voulu me répondre : « Sil faut absolument chercher une localité certaine et déterminée de l'île de Chypre [sur la rive qui fait face à la côte de Cilicie], je vous indiquerai : « 1° La Fontana amorosa, la Fontaine d'Amour, à l'extrémité occidentale de l'île sur le cap Saint-Épiphane; 2° Mais bien plus particulièrement les ruines de l'antique *Aphrodision,* dans une délicieuse situation à l'est de Cérinée. au bas de la montagne de Kantara, sur laquelle sont encore les magnifiques ruines du château de Kantara, construit par nos rois Lusignans ».

eaux; vers le nord ce portique sera entouré d'un lac avec une petite île au milieu de laquelle il y aura un bois épais et ombreux, etc. ». Au verso de la page on devine une description de la beauté de l'île de Chypre vue des côtes de Cilicie, de laquelle Léonard de Vinci passe à un pittoresque tableau dont M. Richter a reproduit la seconde partie dans la *Zeitschrift f. b. K.* (p. 2). La description qu'on lit au verso du feuillet de Windsor, Léonard de Vinci avait déjà commencé à l'écrire en brouillon au recto, comme il suit, avec des mots entremêlés d'autres mots raturés : « En partant de la rivière (côte) de Cilicie, on découvre au midi la beauté de l'île de Chypre. » Mais ce qui me paraît donner à ce document un intérêt tout particulier, c'est un groupe de chevaux livrés à des mouvements très animés, et où le crayon de l'artiste a égalé la plume du poète racontant les nombreux naufrages que de récentes guerres causèrent auprès de la riante île de Chypre. Ces chevaux présentent une grande analogie avec ceux du char de Neptune qu'on rencontre sur un autre des feuillets de Windsor[1]; or ce fut, dit Vasari, avant d'entrer au service de Ludovic le More que Léonard de Vinci dessina, pour son ami Antoine Segni, Neptune sur la mer troublée, « dessin qui fut donné par son fils Fabio à messire Jean Gaddi, avec cette épigramme :

« Pinxit Virgilius Neptunum, pinxit Homerus,
« Dum maris undisoni per vada flectit equos ;
« Mente quidem vates illum conspexit uterque,
« Vincius ast oculis, jureque vincit eos. »

Et devant ces chevaux on voit l'étude d'un homme nu dans une attitude très tranquille, la main gauche sur la poitrine, la main droite pendante et tenant quelque chose, sans doute des rênes, qui, à peine indiquées, ressemblent à une fronde et ont fait croire à la représentation d'un David; n'est-ce pas une des formes que prit le Neptune dans la pensée de Léonard? le contraste entre des animaux sauvages et effrénés avec un maître calme dans sa puissance n'offrirait rien que de naturel[2].

CHARLES RAVAISSON-MOLLIEN.

(La suite prochainement.)

1. Dans ce dessin, Neptune plonge une épée dans la gorge d'un des chevaux, tandis que de l'autre il brandit le trident.

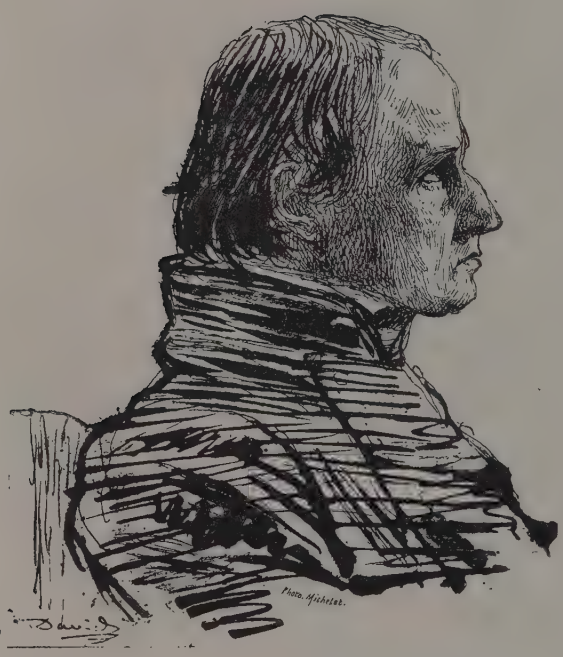
2. Voir sur les phases diverses que subit la statue équestre de Léonard de Vinci : *Léonard de Vinci et la statue de Francesco Sforza*, par Louis Courajod (*Gazette des Beaux-Arts*).

CHARLES PERCIER

(1764-1838)

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE)

V



A Rome, Percier, dans sa studieuse ardeur, ne reculait devant aucun moyen pour arriver à découvrir et dessiner des antiques inconnues; il pénétrait dans les maisons religieuses étroitement fermées en se joignant, à de certains jours, aux processions solennelles, sous le froc et cierge en main. Montrant plus tard à Raoul-Rochette avec un air de triomphe un beau vase antique qui figure dans un de ses frontispices et dont l'original existe dans une sacristie de Rome, il disait à son collègue de l'Institut : « J'ai servi une messe pour avoir ce vase [2]. »

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXIII, p. 208.
2. La terre latine exerçait sur nos artistes un attrait tellement prestigieux que,

Le terme de sa pension prolongée d'un an pour lui permettre d'achever un projet de *restauration de la colonne Trajane* coïncidait avec la fin de l'année 1790. Rome n'était pas révolutionnaire, les Français étaient forcés de fuir ; Percier revint en France par le chemin le plus long, traversant la Marche d'Ancône, les Légations, la Lombardie, dessinant partout, à Rimini, à Ravenne, à Venise, à Padoue, à Vérone, à Mantoue, à Vicence, poursuivant jusqu'en Provence, à Arles, à Nîmes, à Orange les moindres traces de l'art antique. Le retour lui prit plus d'un an.

A Paris, où l'humble demeure de son père aux Tuileries était transformée en corps de garde, le roi prisonnier, l'Académie supprimée, Percier sans ressources, désespérant de l'avenir, retrouve Fontaine. Les deux amis font vie commune, habitent ensemble une pauvre chambre « située au fond d'une allée obscure dans une de ces petites rues tristes et fangeuses qui vont ou plutôt qui allaient de la rue Saint-Denis à la rue Saint-Martin [1] », acceptent des besognes, font des dessins pour les architectes, notamment pour Ledoux, qui allait publier ses *Barrières de Paris*.

C'est dans cet humble logis que la fortune vint frapper à leur porte. Un habile ébéniste, nommé Jacob, avait été chargé quelques années auparavant d'exécuter les accessoires que Louis David voulait introduire dans ses tableaux [2]. Quoiqu'il dessinât lui-même et non sans goût,

quelques années plus tard, en 1806, un élève de Percier, Hippolyte Lebas, n'hésitait pas à s'engager comme soldat dans le corps des guides du prince Murat, pour faire le voyage d'Italie « aux frais du gouvernement ».

1. *Mia Vita,* par Fontaine. Manuscrit avec cette épigraphe : *Morto che sarò, che nel pensier vostro io viva!*

2. E.-J. Delécluze, dans ses *Souvenirs sur Louis David, son école et son temps,* a décrit l'atelier du peintre des *Horaces*. Dans ces *Souvenirs,* il se désigne lui-même sous le nom d'Étienne.

« Si ses tableaux, dit-il, attiraient vivement l'attention par leur mérite, l'ameublement de l'atelier était, en son genre, un objet de curiosité non moins piquant. Jusqu'à cette époque, les meubles des maisons, même les plus opulentes de Paris, étaient encore fabriqués sur le modèle de ceux du temps de Louis XV ou de Marie-Antoinette, tandis que ceux de l'atelier des *Horaces* portaient un tout autre caractère. Les chaises couvertes, en bois d'acajou, sombres et couvertes de coussins en laine rouge avec des palmettes noires près des coutures, avaient été copiées sur celles dont la représentation est si fréquente sur les vases dits étrusques. Au lieu des deux *bergères* d'usage, on voyait, d'un côté, une *chaise curule* en bronze, dont les extrémités des deux X se terminaient en haut et en bas par des têtes et des pieds d'animaux, et de l'autre, un grand siège à dossier, en acajou massif, orné de bronzes dorés, et garni du coussin et

Jacob, qui avait obtenu la fourniture du mobilier de la Convention, en demanda les modèles à Percier et Fontaine. Ils y appliquèrent leurs études antérieures, y introduisirent les formes renouvelées du mobilier antique. Le succès fut tel qu'il leur valut de nombreuses commandes du même genre pour toutes les industries de luxe ; ils dessinent des étoffes, des meubles, des tapis, des papiers peints, font des modèles pour les bronzes, les cristaux et l'orfèvrerie. L'éminent Raoul-Rochette faisant l'*éloge* de Percier en 1840, parle fort bien à ce sujet de l'action effective des deux jeunes artistes, bien plus noblement que ne le fera Halévy dans son *éloge* de Fontaine en 1854. Halévy ne cache pas son dédain pour ces occupations indignes d'un lauréat, pour ces travaux obscurs où son esprit s'éteint, pour la lutte stérile qu'il soutenait depuis

de draperies rouges et noires; le tout avait été fidèlement imité de l'antique et exécuté par le plus habile ébéniste de ce temps, Jacob, d'après les dessins de David et de Moreau, son élève, près duquel devait travailler le jeune Étienne.

« Enfin le complément de ce meuble était un lit également à l'antique, mais qu'habituellement on reléguait, pour gagner de la place, dans ce grand espace obscur peuplé de mannequins et plein de poussière, vers lequel Étienne avait jeté les yeux en arrivant.

« Au surplus, tous ces objets, exécutés d'après le goût et sur les ordres de David, étaient, à proprement parler, des *meubles d'atelier,* puisqu'en effet ce peintre les a copiés dans ses ouvrages. C'est ce dont on pourra s'assurer en confrontant la description qui précède avec les meubles qui se trouvent dans les tableaux de *Socrate,* de *Brutus,* d'*Hélène et Pâris,* et dans le portrait ébauché de Mme Récamier.

« Il est à propos de ne pas oublier que tout ce meuble était exécuté déjà depuis six ou sept ans lorsque, en 1796, Étienne le vit pour la première fois. Alors, dans le public, ce goût ne faisait que commencer à se répandre. On citait comme une nouveauté les meubles de Jacob d'après l'antique; Quinquet était peut-être moins fier de l'invention de ses lampes que des ornements étrusques que les élèves de David peignaient sur leurs montures, et l'on surprenait souvent les coiffeurs, dans le fond de leur boutique, réfléchissant sérieusement, devant une tête à perruque, pour imiter la coiffure des sœurs des Horaces, ou de la femme et des filles de Brutus, des tableaux de David.

« Mais revenons à la décoration de l'atelier. La face opposée à celle où s'ouvrait la grande et unique fenêtre était divisée en trois portions. Celle du centre, la plus large, se terminait en haut par une archivolte au milieu de laquelle on avait pratiqué un grand œil-de-bœuf vitré qui laissait distinguer un autre mauvais escalier en bois faisant suite au premier et conduisant à un étage supérieur dont on aura plus d'une fois l'occasion de parler. Des petites portes formaient les deux divisions latérales de cette face, et elles étaient remarquables par leur décoration, qui consistait en toiles vertes retroussées par des clous d'or, absolument de la même manière que le sont celles de la grande tenture qui garnit le fond sur lequel se détachent la femme et les filles de Brutus, dans le tableau de ce nom. »

deux ans, qui « épuisait son courage » et « flétrissait son cœur ». Quelle autre largeur de vues dans l'appréciation de Raoul-Rochette !

« Tandis qu'ils s'exercent ainsi de toutes manières, dit-il, à introduire dans l'ameublement moderne les formes du mobilier antique, avec le sentiment et le goût qui leur sont propres, c'est à peine s'ils s'a-



FAUTEUIL.

(Composition de Percier et Fontaine.)

perçoivent qu'avec leur fortune qui commence, c'est une révolution qui s'accomplit par eux dans les habitudes domestiques d'une société qui ne les connaît pas encore, même pour tapissiers, et qui plus tard les reconnaîtra pour de grands architectes dans l'Arc-de-Triomphe du Carrousel et dans l'achèvement du Louvre. Qui peut dire maintenant quelle a été, dans cette seule période de leur destinée, l'influence de ces deux architectes, alors pauvres et ignorés, qui, du sein de leur mansarde aérienne, renouvelaient toute l'industrie française, et rendaient l'étranger même

tributaire de nos modes rajeunies et de nos goûts épurés? Qui peut dire ce que le commerce de la France dut aux talents réunis de M. Percier et de M. Fontaine, à ne voir que le *Recueil de décorations intérieures* qu'ils ont publié ensemble, comme ils l'avaient composé en commun, où se trouvent avec les meubles qu'ils firent exécuter à Paris, ceux qui leur furent demandés pour l'Espagne, pour la Prusse, pour la Pologne, pour la Russie? Ainsi, des nations ennemies de la France recevaient, dans le domaine du goût, la loi de deux artistes français ; et la conciliation des peuples, cette œuvre toujours si difficile à la politique, et qui ne paraît pas être devenue beaucoup plus aisée de nos jours, malgré les progrès de la civilisation ; cette œuvre pour laquelle on paie si chèrement tant de diplomates, s'opérait à bien peu de frais, du moins dans la sphère de l'industrie, par la main de deux pauvres architectes. ».

VI

Une heureuse circonstance advint sur ces entrefaites qui les signala définitivement à l'attention, non du grand public encore, mais des artistes et des gens de goût. Le poète tragique, Arnault qui venait d'obtenir un grand succès avec sa tragédie de *Marius à Minturnes* (en 1791, il avait vingt cinq ans), allait faire représenter une œuvre nouvelle *Lucrèce* au Théâtre-Français (Odéon). Fort de son récent triomphe, il exigeait une mise en scène exacte, la reproduction historique des lieux, des costumes, des accessoires. A cet effet, il s'adressa à Percier et lui confia les cinq décors de la nouvelle tragédie. Percier, parfaitement préparé par ses études, représenta la ville, la campagne et les habitations de la Rome des Tarquins. Avec le concours de Fontaine, il fit un très puissant effort en vue de ce qu'on a depuis appelé la *couleur locale*. Les décors réussirent beaucoup plus que la tragédie qui tomba à plat ; les seuls applaudissements de la soirée allèrent à l'adresse des deux artistes, qui bientôt après étaient appelés à succéder à Pâris, directeur des décorations de l'Opéra et qui venait de donner sa démission. La fonction leur valait quatre mille cinq cents francs... en assignats, il est vrai, mais c'était le salut, au moins pour l'un d'eux, pour Fontaine qui dans une crise de découragement était à travers mille périls allé à Londres où il n'avait trouvé d'autres travaux que ceux qui l'avaient fait fuir : ornements, bordures, dessins de papiers peints et, de dégoût, s'estimant heureux d'avoir à faire des dessus de tabatière. En outre, le père de Fontaine était sous le coup d'un décret confisquant les biens des pères dont un enfant aurait passé à l'étranger

sans mission reconnue ou qui refuserait de rentrer en France dans le délai fixé. C'est alors que Percier lui demande d'accepter avec lui la place qui lui est offerte à l'Opéra. Fontaine rentre aussitôt. Installés dans leurs fonctions nouvelles par Célérier, architecte et directeur de l'Opéra, les deux artistes firent en collaboration de leur ami Baltard les décors des ballets de *Télémaque*, du *Jugement de Pâris* et de *Psyché*, et furent peu après nommés membres du conseil d'administration de l'Opéra.

Mis de la sorte en lumière, Percier et Fontaine se trouvèrent bientôt tout désignés au choix des fortunes rassurées et appelés à restaurer les riches habitations naguère désertées, et entre autres l'hôtel de M. de Chauvelin, ancien ambassadeur de France en Angleterre. Cet hôtel était situé rue *Chantereine*, qui allait recevoir le nom de *la Victoire*. La maison voisine appartenait au premier Consul. M^me^ Bonaparte eut la curiosité de visiter le nouvel hôtel Chauvelin; charmée, voulut voir les auteurs de cette restauration et leur demander des projets pour le château de la Malmaison qu'elle venait d'acheter. Dans le même temps, Lecomte, qui était architecte du Louvre et des Tuileries, avait provoqué sa propre disgrâce par un mot imprudent. Deux guérites de cavaliers qu'il avait construites à l'entrée du Carrousel ne se trouvèrent point du goût du premier Consul. Un *ami* en informa Lecomte et lui dit même qu'on doutait de leur solidité. « Elles dureront toujours bien autant qu'eux, » riposta l'artiste. Le mot fut rapporté au premier Consul. C'est alors que David présenta Percier et Fontaine à M^me^ Bonaparte. Fontaine a raconté l'entrevue dans son autobiographie. J'en trouve le récit résumé dans la notice de Halévy; il est curieux.

A peine l'entretien était-il commencé, une porte s'ouvrit et Bonaparte parut. Il portait déjà une redingote grise.

« Le premier Consul alla aussitôt droit à David, et l'ayant salué par son nom, il lui demanda ce qu'étaient devenus les chefs-d'œuvre d'art envoyés d'Italie en France après le traité de Tolentino. David ne s'attendait pas à cette question; il hésita un moment et répondit qu'il les croyait déposés dans les salles du rez-de-chaussée au Louvre. « Eh bien, dit le général, j'ai envie d'aller voir cela tout de suite avec vous. Pourquoi, continua-t-il vivement, ne mettrait-on pas toutes ces belles choses sous le magnifique dôme des Invalides? ce serait un hommage que l'on rendrait à l'armée qui en a fait la conquête ! » David, plus embarrassé qu'à la première question, répondit en hésitant encore: « L'idée est belle, elle est grande, elle est digne, mais je ne sais si le dôme et l'église ont une étendue suffisante. D'ailleurs voilà, dit-il en montrant Percier, des architectes qui connaissent les dimensions de l'édifice. » Le premier

Consul s'étant approché de nous, Percier recula et ne répondit rien. Il vint ensuite à moi qui étais resté derrière, et me répéta sa phrase. J'oubliai entièrement le héros, continue M. Fontaine; je ne vis plus que l'homme à la redingote grise, et je répliquai sans phrases, sans préambule : « Je n'approuve pas cette idée. Si l'on veut élever à l'armée des trophées de reconnaissance dans son palais de retraite, ce sont les drapeaux pris par elle à l'ennemi qu'il faut suspendre aux voûtes de l'église des Invalides. » Un silence profond succéda à ma boutade. Je restai interdit et un peu effrayé de ma vivacité, surtout lorsque le premier Consul s'étant éloigné de nous sans répondre, se retourna et dit : « Attendez-moi; nous allons voir tout cela. » Et il sortit. M^me^ Bonaparte nous montra quelques dessins de la Malmaison, nous entretint de ses projets et nous attendîmes. »

Ils attendirent trois heures. Le premier Consul reparut, adressa quelques paroles à des généraux de l'armée d'Égypte qui se trouvaient dans la salle, descendit rapidement l'escalier et monta en voiture. Le général Murat se plaça à la gauche du premier Consul, David se mit en face avec les deux architectes et l'on partit pour le Musée.

On avait à peine eu le temps de prévenir M. Dufourny, directeur du Musée. Les salles étaient encombrées de caisses où reposaient les nobles statues. Mais au milieu de ces marbres endormis, trois marbres souverains, le Laocoon, la Vénus, l'Apollon, rendus à la lumière ou plutôt brillant de leurs lumières et rayonnant dans l'ombre, éclairaient de leur tranquille majesté les galeries profondes. Le héros contempla sa glorieuse conquête, puis s'éloignant en silence, il quitta le Louvre, livrant les trois artistes à leurs méditations, laissant David mécontent, Fontaine découragé et Percier aussi calme que les antiques statues.

Mais peu de jours après, M. David vint rendre le courage à M. Fontaine ou plutôt lui apporter la fortune ; je veux dire la fortune qu'ambitionne l'artiste, celle qui réalise ses rêves et lui ouvre l'avenir. Le premier Consul renonçant à son idée qui cependant, comme l'avait dit David, était grande, belle et digne, adoptait entièrement le parti que M. Fontaine avait si nettement proposé. Les statues resteraient au Musée, les drapeaux seraient portés aux Invalides. Une fête nationale aurait lieu, à laquelle assisteraient les consuls et les grands corps de l'État. Une commission, présidée par le général César Berthier, et dont faisaient partie MM. David, Percier et Fontaine, devait tout diriger. Mais ces deux derniers étaient seuls chargés de la translation des drapeaux, de leur arrangement et des dispositions de la fête.

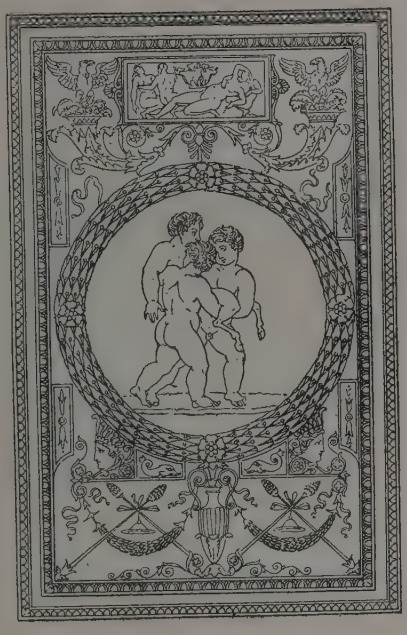
VII

Nommés architectes des Tuileries et du Louvre, en remplacement de Lecomte, Percier et Fontaine conservèrent leurs fonctions jusqu'à leur mort (1838 et 1853). Tous les gouvernements qui se succédèrent dans le même temps eurent en eux la même confiance, parce que, à portée de toutes les ambitions, l'un et l'autre voulurent et surent s'honorer en demeurant étroitement dans leur rôle d'artistes. Mais le moment le plus brillant, le plus fécond de leur carrière, fut assurément celui du Consulat et de l'Empire. Le premier avait de nombreuses ruines à réparer; le second avait hâte, parmi tant de conquêtes, de laisser des monuments témoins durables de sa grandeur. L'imagination du maître était vive, sa volonté exigeante. Il trouva en Percier un dessinateur dont la pensée était aussi prompte que la sienne; en Fontaine un constructeur dont la main était aussi souple, aussi sûre que le voulait l'exécution de tant de projets divers. En effet, il importe de marquer, sans y insister outre mesure, la part de chacun dans cette collaboration qui dura un demi-siècle. Leur amitié, — le fait n'est pas rare, — était fondée sur la diversité plutôt que sur la parenté de leurs caractères. Dans leur commune action, ils se complétaient l'un l'autre par la combinaison de facultés contraires. Faible de santé, timide et doux, volontiers rêveur, Percier était porté de préférence au travail calme, sédentaire, sous la lueur de la lampe, dans le modeste entresol qu'il occupait au Louvre. Fontaine, au contraire, était robuste, énergique, ardent, ambitieux, d'une infatigable activité, doué d'esprit pratique, dès lors tout-puissant pour exécuter les motifs inventés par son ami, corrigeant, ajustant, adaptant non avec le tire-ligne ou le crayon, mais sur place et pour ainsi dire à pied d'œuvre. Il remuait les murailles comme un bon divisionnaire fait mouvoir ses troupes. Percier créait; Fontaine réalisait. Avec quelle netteté de jugement, quelle sûreté de coup d'œil, quelle rapidité d'exécution! On en jugera par le fait que voici. Dès la première visite que Fontaine fit à la Malmaison, il entendit le premier Consul se plaindre de la fâcheuse distribution d'une partie des appartements. Le décadi suivant — on était encore sous le régime du calendrier républicain — les pièces obscures, étroites, incommodes, avaient disparu et fait place à une bibliothèque spacieuse et claire. La disposition de l'emplacement avait nécessité sa division en trois parties et motivé une ordonnance à jour de colonnes doriques supportant des arcs formant pignon. Mais au milieu des deux portions de

cercle qui terminaient la pile, on trouvait d'un côté une porte-croisée ouvrant sur l'avenue du jardin; de l'autre, une cheminée avec une glace sans tain, donnant sur la campagne. Fontaine, en outre, avait garni les rayons de la bibliothèque de livres si bien choisis, que Bonaparte ravi, passa quatre heures dans cette bibliothèque improvisée. En même temps qu'habile architecte, Fontaine était un habile homme. C'est en dix jours également que fut exécutée l'élégante salle du Conseil, à la Malmaison. Il fallait que la disposition et la décoration de ce salon fussent rapidement achevées, parce qu'on ne voulait pas interrompre les fréquents voyages que le premier Consul avait coutume d'y faire. En conséquence, Percier adopta la forme d'une tente soutenue par des piques, des faisceaux et des enseignes, entre lesquels il suspendit « des groupes d'armes qui rappellent celles des peuples guerriers les plus célèbres du globe. » Dès lors, chaque jour il leur fallut suffire à de nouveaux projets. Ils restaurent, non sans y faire des adjonctions considérables, les châteaux de Saint-Cloud, de Compiègne, de Versailles, de Fontainebleau, le palais de l'Élysée; puis, hors de France, les résidences souveraines d'Anvers, de Mayence, d'Aranjuez, de Rome, de Florence, de Venise, et d'autres encore: de toutes parts, on avait recours à leurs lumières, à leur goût. A ce titre, ils furent pendant vingt ans les architectes consultants de l'Europe.

Ils dégagent les abords des Tuileries, commencent la rue de Rivoli, construisent le grand escalier du Musée, la fontaine de Desaix, l'arc de triomphe du Carrousel, le seul monument, qui subsiste encore, de cette longue collaboration, avec la chapelle expiatoire de la rue d'Anjou. Vingt fois Percier, pressé par l'Empereur, construit sur le papier l'Opéra, la Bibliothèque, le temple de la Gloire, le palais du roi de Rome, avec une magnificence toujours nouvelle; fait et refait vingt fois les plans de la réunion du Louvre aux Tuileries, depuis accomplie par Visconti; improvise, avec une verve inépuisable, maintes décorations pour les fêtes et les cérémonies publiques, décorations éphémères, mais étudiées avec autant de soin que pour durer toujours. On vient de partout voir ces monuments de toile destinés à disparaître le lendemain. « On se rappelle encore — disait Raoul Rochette, en 1840 — l'effet que produisit la belle décoration du portail de Notre-Dame, à l'occasion du sacre de Napoléon; le caractère en était si grandiose, le style si bien en rapport avec celui de l'édifice, et c'était, de la part d'un homme aussi nourri que M. Percier des modèles de l'antiquité, un si rare effort de savoir, d'imagination et de talent, de s'être ainsi constitué architecte du XII^e^ siècle pour une décoration d'un jour, que tout le monde fut frappé d'admira-

tion; et les journaux qui publièrent que ce qui n'était encore qu'un châssis de toile deviendrait bientôt un monument de pierre, ne furent cette fois que les échos de la pensée publique. » Tous ces dessins existent encore, lisons-nous dans la notice d'Halévy. Il est à souhaiter que les mains qui les conservent déposent dans une bibliothèque publique, à l'abri de toute dispersion ultérieure, à l'École des Beaux-Arts, par



PANNEAU DÉCORATIF.

(Composition de Percier et Fontaine.)

exemple, — ils ne sauraient être mieux placés, — ces portefeuilles qui sont des témoignages infiniment précieux pour l'histoire d'un temps et pour l'histoire de l'art.

VIII

Bien que l'initiative du retour vers l'étude de l'antiquité n'appartienne pas à Percier, puisqu'on en voit la première manifestation éclatante dans l'œuvre du peintre Louis David, il n'en est pas moins vrai

que c'est l'architecte et non le peintre qui trouva la formule définitive du style de l'époque et, par son influence et son mode d'action, réussit à l'imposer. Si l'influence de Percier fut à ce point considérable, cela tient à ce qu'il ne limita pas son effort aux travaux d'architecture. Bien loin comme Fontaine, qui en abhorrait le souvenir, de dédaigner les modestes besognes de ses débuts, il en comprit toujours la grande importance, il mit constamment à profit et en pratique l'expérience spéciale qu'il avait acquise dans ses travaux pour les industries décoratives.

L'esprit d'ensemble, d'unité est en toutes choses un des caractères du temps. Percier le maintint dans son art. Il apportait une sollicitude extrême à faire concorder les plus petits détails avec les formes générales, la même intelligence soigneuse à trouver pour les moindres accessoires du mobilier un style en harmonie parfaite avec la décoration intérieure de l'édifice. Il n'hésitait point à dessiner de sa main non seulement les meubles essentiels, mais aussi ceux dont la destination est la plus intime, toutes les pièces d'un cabinet de toilette par exemple, d'une table jardinière, des lampes, des vases, de l'argenterie de table. Quoi qu'on en ait dit, il considérait si peu de tels travaux comme indignes de lui, qu'en 1812, au moment le plus brillant de sa carrière, il publie un ouvrage de 72 planches gravées d'après ses dessins et, loin d'en renier le côté pratique, le signale délibérément à l'attention des spécialistes, dès le titre que voici dans toute son étendue si formellement explicite : *Recueil de Décorations intérieures comprenant tout ce qui a rapport à l'ameublement comme vases, trépieds, candélabres, cassolettes, lustres, girandoles, lampes, chandeliers, cheminées, feux, poêles, pendules, tables, secrétaires, lits, canapés, fauteuils, chaises, tabourets, miroirs, écrans, etc., etc., etc.* Dans la préface, il déclare que la théorie du goût ne saurait séparer « les plus légers produits de l'art de ses plus vastes ouvrages. » « Un nœud commun les rassemble, dit-il. Une active et réciproque influence s'exerce entre eux. Quelle que soit la manière d'imiter et de faire qui domine dans un temps ou dans un pays, l'œil éclairé du connaisseur en distingue, en suit l'effet et les conséquences dans les plus grandes entreprises de l'art de peindre, de sculpter et de bâtir, comme dans les moindres œuvres des arts industriels, qui se mêlent à tous les besoins et à toutes les jouissances de l'état social[1]. »

1. Voir le *Discours préliminaire* du *Recueil de décorations.* (P. Didot l'aîné. 1812.) Percier composa aussi les vignettes de la grande édition du *La Fontaine* de M. Didot, qui, avec une remarquable intelligence, sut découvrir parmi les jeunes artistes d'alors de précieux collaborateurs, comme Girodet, comme Gérard, dont les dessins donnèrent tant de valeur à ses belles éditions de nos classiques français.

Parmi ces planches il en est beaucoup dont les motifs sont empruntés à la Malmaison. C'est de la Malmaison, en effet, que sortit le plus pur style empire.

Sous l'aiguillon des idées nouvelles, qui de fond en comble avaient renouvelé la société française, il fallait dans l'art comme dans chacune des parties du domaine intellectuel tout refaire, changer la forme de toutes choses, en prendre le contre-pied. On passa d'un extrême à l'autre. La fin du XVIII^e^ siècle, répudiant ses origines, condamne sans réserve le style mixtiligne de Louis XV, ses boiseries dorées, ses glaces contournées, le chantourné capricieux de ses dessus de porte, de ses voitures, le maniérisme de ses compositions, en déclare le goût mesquin, faux, insignifiant. Il est inutile de dire que depuis on est bien revenu de telles sévérités. Déjà de récentes investigations sur les monuments antiques avaient mis à la mode l'architecture de style dorique sans base et l'ordre le plus sévère, celui que les anciens avaient affecté à la majesté des temples, était devenu l'ordre des boutiques, des corps de garde, de tout ce qu'il y a de plus vulgaire parmi les édifices civils. C'est précisément cet abus constant, que l'inconstance de l'opinion fait de toute forme récemment adoptée, qui l'avilit si rapidement et d'autre part cependant constitue le triomphe de la mode.

L'industrie s'empare de l'invention, la reproduit de mille façons économiques, la met à la portée des moindres fortunes. Nul ne songerait à s'en plaindre, ou s'en féliciterait hautement, au contraire, si toute sorte de falsifications ne dénaturaient aussitôt la valeur de l'œuvre d'art prise comme type, si le plâtre ne se substituait au marbre, le papier à la peinture, le carton pâte à la sculpture, le verre aux pierres précieuses, le vernis au porphyre, la fonte au fer, le zinc au bronze. Outre l'avilissement résultant de cette immense et subite vulgarisation des meilleures formes, elles se trouvent dépréciées bien plus sûrement encore par le seul fait que l'économie du travail, la contrefaçon des matières, les procédés mécaniques, l'usage des moules et des patrons, la main d'œuvre servile, la routine ouvrière, en un mot, enlèvent de toute nécessité à la création première ce qui en fait le plus grand prix, son exécution parfaite, son fini précieux et son accent original.

Percier ne pouvait avoir la prétention que ses modèles échappassent à jamais au discrédit, à la défaveur, puis à l'oubli réservé aux compositions qui par leur succès même ont été répétées à satiété. Cependant il tenta de leur assurer la plus longue durée possible en sacrifiant de propos délibéré l'imagination à la raison, les caprices de l'invention aux calculs de la logique. Ce qui le ramène à l'antique, c'est qu'il croit y

avoir découvert bien moins la puissance du talent que le pouvoir de cette raison qu'il considère comme remplissant dans les arts décoratifs, architecture, ornement, ameublement, le rôle de la nature dans les arts d'imitation. Suivre la nature dans cette multitude d'objets que l'on comprend sous le nom d'ameublement, pense-t-il, c'est savoir suivre « les ordres du besoin, » c'est faire que le nécessaire ne soit jamais sacrifié à l'agréable, qu'il devienne même agréable, sans qu'on aperçoive la prétention à le devenir. « La nature, c'est-à-dire le vrai modèle de chaque objet, de chaque meuble, de chaque ustensile, est pour l'artiste cette raison d'utilité, de commodité qu'enseigne son emploi. » Entre toutes les façons d'un siège, par exemple, il en est qui sont dictées par la forme de notre corps, par des rapports de nécessité ou de commodité tellement sensibles que l'instinct seul nous les ferait trouver. Réprouvant le désir de plaire qui mène à l'anarchie du caprice, qui confond tous les principes, comme de remplacer un membre d'architecture par l'ornement qui devait seulement le décorer, comme de substituer des rinceaux au corps dont ils étaient l'accessoire, et de leur faire supporter, contre toute vraisemblance, ce qui devait être supporté par des parties solides, Percier limite l'action de l'art à épurer les formes dictées par les convenances, à les combiner avec les contours les plus simples, à faire naître de ces données naturelles les motifs d'ornement qui s'adapteront à la forme essentielle sans jamais déguiser son type ni dénaturer le principe qui leur donne naissance.

En cherchant à conformer ses compositions au goût et au style de l'antiquité, Percier ne cède donc pas à un sentiment d'aveugle admiration, c'est qu'il y a découvert « ces lois générales du vrai, du simple, du beau, qui devraient régir éternellement toutes les productions du règne de l'imitation. » C'est que la manière des anciens dans tous leurs ouvrages, depuis les plus grands jusqu'aux plus petits, depuis le temple jusqu'au vase d'argile « consiste à conserver dans tout objet ce qui en est le type originaire, le principe ou la raison nécessaire, et à varier, sans blesser le fond, les formes accessoires, les détails, les circonstances, de manière que l'essentiel soit invariable, et que l'accidentel seul change. »

Certes, la théorie ici est parfaite en tous points. Un artiste éminent, Viollet-le-Duc, l'a reprise depuis et professée avec autorité; mais, dans l'application, Percier n'a pas assez compté avec le besoin de variété qui est un des éléments les plus féconds de notre activité d'esprit, encore moins avec les mœurs de nos sociétés modernes où la vie en commun dans les salons, les promenades et les théâtres entretient l'in-

constance du goût par le désir de se distinguer. Il a poussé la raison jusqu'à l'abstraction, la simplicité des lignes jusqu'à l'indigence, la pureté des contours jusqu'à la sécheresse, la correction des formes jusqu'à l'aridité.

Et malgré cela, malgré cette absence de variété, ce manque de souplesse et de fantaisie, malgré la pauvreté de l'imagination, malgré l'abus des tracés géométriques élémentaires : le cercle parfait, l'angle droit; malgré la constante répétition des mêmes motifs, — termes trop courts ou trop longs, rarement en proportion, figures ailées d'une rigidité rebutante, monstres mal conçus, pieds de chimères singuliers, — malgré l'inélégance de certaines formes et leur lourdeur et le peu de souci du bien-être, du confortable, dont elles témoignent, malgré la monotonie d'un parallélisme invariable et de l'absolue symétrie, il faut bien reconnaître qu'il y a là non seulement un style, mais du style : du style par le caractère logique, nettement accusé, de la forme concordant avec sa destination et par la parfaite harmonie des détails et de l'ensemble; un style, c'est-à-dire une simple date, mais une date durable par la solidité des matériaux employés et le soin scrupuleux apporté à leur mise en œuvre; une date qu'en dépit des anathèmes fulminés contre elle par le romantisme triomphant, les amateurs et les artistes ont quelque plaisir à réhabiliter aujourd'hui, comme pour protester contre le capitonnage voluptueux et l'aimable chiffonnage de l'ameublement contemporain, art de modiste et de tapissier, art charmant, mais sans lendemain et sans style d'aucune sorte.

Percier mourut en septembre 1838, laissant derrière lui une brillante génération d'élèves, une école : Debret qui construisit trois théâtres qui n'existent plus, le théâtre Louvois, le théâtre des Nouveautés (depuis le Vaudeville, place de la Bourse), et l'Opéra provisoire détruit par l'incendie en 1874; — Huré qui construisit la salle Ventadour, récemment transformée en maison de banque; — Visconti qui fit les fontaines Gaillon, Louvois, l'hôtel Pontalba et les plans généraux de l'achèvement du Louvre; — Achille Leclère, professeur éminent; — Pierre Gauthier qui construisit l'hospice de Lariboisière; Caristie, auteur du monument de Quiberon et de belles restitutions de monuments antiques; — Hippolyte Lebas, qui éleva l'église Notre-Dame-de-Lorette, etc.

Au moment de mourir, Percier, se souvint de ses débuts dans les ateliers industriels et de la part de gloire et de fortune qu'il devait aux industries de luxe; il légua cent mille francs à l'École royale de dessin

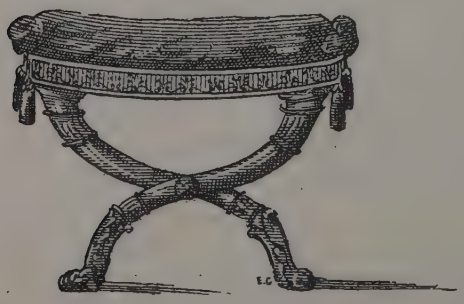
et de mathématiques qui porte aujourd'hui le titre d'École des arts décoratifs.

Il n'existe, à notre connaissance, qu'un très petit nombre de portraits de Percier. Le Cabinet des estampes en possède trois. Le premier en date fait partie d'un album de douze portraits, gravé par Antonio Testa, avec ce titre : Gage d'amitié *donné à Lethière, partant pour Rome le 2 juillet 1807*. Le frontispice est composé d'un cercle de douze médaillons, ou plutôt de douze assiettes, avec leur verre au centre, entourées d'un feston de lierre et de pommes de pin, encadrant une tonnelle de cabaret; celui sans doute où avait eu lieu le dîner d'adieux. La bordure de chaque assiette porte le nom d'un des convives dont les portraits sont gravés à la suite : Callet, Darleux, Bernier, De L'Espine, Thibault, Lecomte, G. Guillon Lethière, Bidauld, Dufour, Fontaine, Auguste, Percier. — Le second portrait est une mauvaise lithographie de J. Boilly, pour la publication de *l'Institut royal de France*. — Le troisième est la gravure de Normand fils, faite pour le *Journal des Artistes*, d'après le médaillon de David d'Angers.

Celui que nous donnons ici est le *fac-similé* du beau dessin original de David d'Angers, appartenant à M. Garnier, conseiller à la légation de Belgique, qui a bien voulu le mettre à notre disposition.

Le front, de bonne heure dégarni, — il l'était déjà en 1807, — est vaste, ample, d'une belle forme, le nez aquilin, le menton accusé, volontaire, l'œil rêveur plutôt que méditatif. C'est bien l'homme doux, laborieux, persévérant, volontiers timide, mais aussi l'inventeur ingénieux et fécond, tel que nous avons tenté de le montrer, le véritable créateur de l'œuvre considérable que Fontaine réalisa, lui, la canne à la main.

ERNEST CHESNEAU.



JAMES WHISTLER



M. James Whistler est classé parmi les artistes anglais bien que, né à Baltimore, il soit Américain d'origine. Venu jeune avec sa famille en Europe, il a fait ses études d'artiste à Paris. En 1856, il fréquentait l'atelier de Gleyre. Sorti de l'atelier du maître et livré à lui-même, il envoie aux Salons de 1859 et de 1860 des toiles qui sont refusées par le jury. En 1863, le jury le repoussa de nouveau, cette fois avec une œuvre importante, *la Femme blanche*, qui, exposée au Salon des refusés, fit sensation parmi les artistes. M. Whistler, dans l'intervalle, avait quitté Paris pour s'établir à Londres. Les tableaux qu'il fit recevoir aux expositions anglaises répandirent son nom, et lorsqu'en 1865 il envoya de nouveau au Salon parisien une œuvre importante, *la Princesse des pays de la porcelaine*, elle fut reçue sans difficulté et placée sur la cimaise. En 1867, il a exposé au Salon une de ses meilleures œuvres, une scène de famille, *au Piano*.

M. Whistler s'était adonné à l'eau-forte en même temps qu'à la peinture, et il n'a cessé de cultiver les deux arts simultanément. Ses premières eaux-fortes remontent à 1858. Ce sont des sujets français imprimés à Paris, chez Delatre, comprenant une suite de vues et d'études de figures. Venu en Angleterre, il commence une série de sujets anglais, principalement de vues de la Tamise. Aux vues et aux paysages se sont entremêlés un grand nombre de portraits, tant français qu'anglais, à l'eau-forte et à la pointe sèche.

En 1874, M. Whistler a exposé à Londres deux toiles qui tiennent une place considérable dans son œuvre, *le Portrait de ma mère* et *le Portrait de Carlyle*. Il semble bien difficile de trouver dans le portrait des poses et un arrangement qui aient un caractère nouveau; cependant c'est à

quoi M. Whistler est parvenu. Il a peint ses modèles grandeur nature, de profil et assis. Sa mère a les pieds posés sur un tabouret, les mains croisées sur les genoux; elle vit, sur la toile, d'une vie intense. Carlyle est posé presque de même, seulement la figure est un peu retournée, tandis qu'un manteau, négligemment jeté sur les genoux, drape la partie inférieure du corps.

Il nous faut maintenant faire connaître les traits particuliers qui distinguent la peinture de M. Whistler et constituent sa grande originalité.

Lorsqu'en 1863 le tableau appelé *la Femme blanche* fut exposé aux refusés, les artistes avaient été frappés de sa gamme de coloration; la femme blanche, en pied, se détachait sur un rideau blanc recouvrant tout le fond de la toile. C'était là l'œuvre d'un homme né peintre, doué d'une vision absolument propre. Dans le tableau, il y avait donc une figure comme sujet et, en même temps, une combinaison de tons blancs qu'on eût pu appeler un arrangement en blanc. Cela n'était pas dit, aucun sous-titre ou désignation spéciale n'appelait encore l'attention sur la combinaison du coloris. Mais à mesure que l'artiste peint, la réflexion et le jugement sur son œuvre se développent, et comme des combinaisons de tons analogues à celles qui se trouvaient dans *la Femme blanche* se reproduisent dans ses tableaux, il va ajouter un sous-titre servant à les désigner. Ainsi il dit: *Portrait de ma mère. — Arrangement en noir et en gris. — Portrait de Carlyle. — Arrangement en noir et en gris.* En effet, dans ces deux tableaux, personnages et fonds sont peints dans une gamme combinée de noirs et de gris.

Tant que M. Whistler peint de grandes figures, il est bien difficile que les personnages s'effacent devant la combinaison des couleurs et que le titre des œuvres ne dérive pas d'eux. Mais le voici peignant une décoration où il n'y a plus de figures humaines, où il n'entre comme motif que le plumage irisé d'un oiseau, le paon; alors la combinaison des tons donne le titre à l'œuvre, en passant en tête et en faisant descendre le motif au second rang. M. Whistler désigne son œuvre:

HARMONIE EN BLEU ET EN OR.

La Chambre du Paon.

Puis il ajoute comme explication : « Le paon sert de moyen pour effectuer l'arrangement de couleurs recherché. »

Cette chambre du paon (*Peacock room*) se trouve à Londres dans Prince's gate. C'est la salle à manger d'un hôtel habité par M. Leyland.

La décoration qui couvre le plafond et les parois de l'appartement se compose de deux motifs, l'un emprunté aux plumes de la queue du paon, l'autre à celles plus fines et différemment irisées de la gorge. Les deux motifs sont combinés et alternés pour donner de la variété au dessin. En même temps, pour mettre dans le coloris la variété qui est dans le dessin, les motifs sont tantôt peints en or sur fond bleu, tantôt en bleu sur fond or. A l'une des extrémités de la salle, l'artiste, sur le mur fond bleu, a peint en or deux grands paons qui ont l'air de se défier et de s'exciter au combat; sur la boiserie des volets fermés, il en a, comme balance et opposition, peint une série en bleu sur fond or. Cette décoration toute entière bleue et or, d'une élégance et d'une originalité singulières, est une volupté pour les yeux.

M. Whistler a donc été conduit, par l'importance qu'il attache aux combinaisons de coloris, à donner l'arrangement particulier des couleurs pour titre principal à certaines de ses œuvres, en mettant le sujet en sous-titre. Il est allé plus loin encore. Il en est venu à supprimer absolument toute espèce de titre autre que celui tiré de l'arrangement des couleurs. En 1874, il a fait à Londres, dans Pall-Mall, une exposition d'un choix de ses œuvres peintes et gravées. Certains tableaux, dans le catalogue, se trouvent simplement désignés : « Harmonie en gris et en couleur pêche. — Symphonie en bleu et en rose. — Variations en bleu et en vert. » Quoi qu'il en soit, ces tableaux renferment encore des personnages ou sont des marines, des paysages éclairés par la lumière du jour, et l'œil s'arrête sur des formes sensibles et perçoit facilement autre chose qu'un arrangement de tons. Aussi, pour saisir M. Whistler à l'extrême point qu'il devait parcourir, faut-il prendre ce qu'il appelle ses « nocturnes ». Il en a fait un grand nombre : « Nocturne en noir et en or. — Nocturne en bleu et en or. — Nocturne en argent et en bleu. » Répétant les mêmes effets avec variantes, il en est venu à peindre plusieurs nocturnes d'une même combinaison de couleurs et, pour les distinguer les uns des autres, à les désigner simplement par des numéros, disant : « Nocturne en bleu et en or, n° 1. — Nocturne en bleu et en or, n° 2. »

Les nocturnes de M. Whistler, comme le nom l'indique, sont des effets de nuit. Prenons le plus clair, celui en bleu et argent. Plaçons-nous à dix pas et regardons-le attentivement. L'impression que l'artiste veut fixer sur la toile est celle du clair de lune par une belle nuit. Il a choisi comme sujet une rivière avec ses bords, parce qu'après tout il lui faut bien un motif pour porter la couleur; mais le motif n'existe pas pour lui-même, il n'a en soi aucune importance, aussi les bords de la

rivière se distinguent-ils à peine, enveloppés qu'ils sont dans l'effet de nuit qui est le tableau. Et ce qui est appelé à communiquer aux yeux l'effet que le peintre veut rendre, ce ne sont ni des lignes ni des contours, mais la gamme générale de tons bleus argentés qui, avec des inflexions de clair et d'ombre, couvre toute la toile. En somme, dans ce nocturne, il n'y a que deux choses sans contours et sans formes arrêtées, mais fort saisissables cependant, et arrivant même à produire une impression puissante, de l'air et une gamme de tons délicate et vibrante.

M. Whistler, en tirant les dernières conséquences de la combinaison harmonique de couleurs qui était apparue instinctivement dans ses premières œuvres, en est donc arrivé avec ses nocturnes à l'extrême limite de la peinture formulée. Un pas de plus, il n'y aurait sur la toile qu'une tache uniforme, incapable de rien dire à l'œil et à l'esprit. Les nocturnes de M. Whistler font penser à ces morceaux de la musique wagnérienne où le son harmonique, séparé de tout dessin mélodique et de toute cadence accentuée, reste une sorte d'abstraction et ne donne qu'une impression musicale indéfinie.

En 1878, M. Whistler envoya à l'exposition de la Grosvenor gallery une série de nocturnes, désignés simplement par leur combinaison chromatique. On peut s'imaginer l'ahurissement du public qui, habitué à chercher dans le catalogue l'explication de scènes à regarder le nez sur le tableau, se trouvait devant des gammes de couleur, demandant à être vues à distance et ne prétendant donner qu'une impression générale de la transparence et de la poésie de la nuit. Les critiques se déchaînèrent. M. Ruskin tint la tête. Il ne se borna pas à bafouer la peinture, il lança au peintre une bordée d'insultes. M. Whistler crut y voir ce que la loi anglaise qualifie de « libelle » et il appela M. Ruskin devant les tribunaux[1]. Le procès Whistler *versus* Ruskin devint une cause célèbre dont tout Londres s'occupa. Les incidents de l'audience furent d'un haut comique. Le juge, les avocats et les témoins, transformés en esthéticiens, s'étendirent à l'aveugle sur l'art et la peinture. Les jurés, qui n'avaient peut-être jamais vu un tableau de leur vie, furent conduits devant un Titien, et l'on prétendit *hic et nunc* façonner leur goût, pour leur permettre de se prononcer avec connaissance sur les nocturnes de M. Whistler. Ils se tirèrent du reste d'affaire en gens d'esprit. Ils reconnurent M. Ruskin coupable de libelle, mais ne le condamnèrent qu'à un liard, *one farthing*, de dommages, ce qui voulait clairement dire aux peintres et aux critiques de laver désormais leur linge en famille.

1. Nous avons parlé de cette affaire dans la *Gazette* du 18 janvier 1879. N. D. L. R.

M. Whistler, après ce procès, s'est remis à travailler. Il vient de rapporter à Londres une série de vues de Venise à l'eau-forte et au pastel, exposées à la *Fine art society*, dans Bond-street. Les eaux-fortes de M. Whistler sont essentiellement des eaux-fortes de peintre. Elles ont cette liberté d'allures, cet imprévu qu'on ne trouve que dans les productions des artistes maniant avec une égale aisance la pointe et le pinceau, et usant indifféremment de tous les procédés pour rendre leur vision. Le trait, dans les œuvres gravées de M. Whistler, est souple et léger, les personnages sont vivants et vous saisissent, le paysage est plein d'air et de profondeur.

Les vues que M. Whistler a rapportées de Venise dépassent peut-être ses œuvres antérieures en souplesse de main et en sentiment intime de la nature. J'en choisis une, celle qui nous donne une vue générale de Venise. Un petit nombre de traits horizontaux figurent de l'eau et servent à rejeter dans un immense lointain le rivage, la ville et ses monuments, simplement marqués, au milieu du papier, par quelques lignes dentelées. Jamais on ne s'est essayé à tant rendre avec si peu de travail apparent et des moyens si simples. Mais comme cette eau-forte reproduit l'impression qu'on se rappelle avoir soi-même éprouvée à l'aspect de Venise ! Comme c'est bien là une ville à fleur d'eau qui, de loin, semble une apparition prête à rentrer sous la mer ! Les pastels, qui accompagnent les eaux-fortes, donnent à l'œil la gamme de couleurs qui manque aux œuvres gravées; autant le trait était délicat et vrai tout à l'heure, autant le ton et le coloris le sont à présent.

Londres, mars 1881.

THÉODORE DURET.



SOCIÉTÉ

DES AQUARELLISTES FRANÇAIS

(TROISIÈME EXPOSITION)

I

L'EXPOSITION des aquarellistes, outre la question d'art, soulève une question d'affaire qui vaut bien qu'on s'y arrête. Les aquarellistes forment une société d'artiste indépendants, régis par des statuts, gouvernés par une commission exécutive, et le tout vit sans encombre. N'est-ce pas un phénomène? et âgé de trois ans! On n'en rencontre pas tous les jours de si avancé. Qu'importe si l'harmonie est tronblée au dedans, nous ne prenons souci que du dehors et jusqu'ici point d'éclats, point de démissions, point de dissolution. De récents événements viennent de justifier ce que je prévoyais en annonçant la fondation et l'exposition de la société des aquarellistes? Comme la modestie et la vraisemblance m'obligent à supposer que les lecteurs de la *Gazette* ont oublié mes prophéties, je me permets de les rappeler. Je pensais que cette proclamation d'indépendance serait suivie de beaucoup d'autres, et par une métaphore peut-être trop hardie, je comparais cette première réunion d'artistes à l'assemblée de Vizille, qui inaugurait la révolution française et qui précédait de peu la convocation des états généraux. Est-ce que le groupe des aquarellistes qui a fondé son indépendance rue Laffitte n'est pas le précurseur des artistes qui se sont proclamés libres, il y a quelques mois, dans le palais des Champs-Élysées? La petite association n'a-t-elle pas servi de modèle à la grande?Souhaitons-leur pareille fortune.

Au moment de pénétrer dans l'exposition, nous ne pouvons nous défendre d'un vif sentiment de regrets. Un manque à l'appel : Jacquemart n'est plus là. Il ne va plus nous enlever à sa suite vers ce beau pays du midi qu'il évoquait en jetant sur son papier une simple goutte d'eau teintée d'azur ou de vert. Ce n'est qu'un hommage que je rends en passant à sa mémoire. Justice lui a été faite ici même, dans ce recueil qu'il si bien et si souvent illustré, et la tâche est remplie par quelqu'un de plus autorisé et a de plus compétent que moi.

II

Oublions la tristesse du passé pour ne voir que le présent, sous nos yeux, étincelant de couleur, de gaieté et de lumières. Qu'il est délicieux le premier regard qu'on jette sur ces aquarelles, toutes soigneusement accrochées, brillamment encadrées d'or, protégées par un verre que le jour fait scintiller comme un diamant. Tous ont du talent, on est au milieu des heureux. On ne voit aucun de ces déshérités qui poursuivent la renommée et qui ne l'atteindront jamais. La jeunesse même est superflue; voyez



CHATS, PAR M. EUG. LAMBERT.

(Dessin de l'artiste.)

MM. Eugène Lami et Isabey, deux vétérans encore pleins de sève et d'entrain, l'un avec ses illustrations de Molière, ses scènes des *Huguenots*, l'autre avec son *Enterrement breton,* son *Alchimiste*. C'est plaisir de les regarder à côté de M. Baron, qui célèbre *la Musique et la Peinture*. De tous les optimistes, M. Heilbuth est le plus agréable à voir. Le monde charmant dans lequel il nous entraîne est à notre portée. Il ne tient qu'à nous de choisir un beau jour et de nous arrêter sur le pont de Neuilly, pour voir le simple *Bachot* traverser la Seine. Est-il bien rempli avec tous les jolis enfants que conduit une mère rose et fraîche comme eux? Ne serait-on pas mieux dans ce coin écarté d'Écouen, assis sur le banc vert de forme pittoresque auprès duquel se tient une élégante personne? Et *Garden Party*, quel beau château! quel beau soleil! et quelle belle compagnie! Enfin *Matin* réalise le plus joli des rêves : un bois printanier poussé à souhait, où se promène une jeune fille rousse à point, accompagnée d'un lévrier pacifique qui n'aboiera pas et qui n'a pour mission que de joindre les jolis

tons de sa robe grise au vert des bois et au rose des étoffes. Et si M. Heilbuth nous charme ainsi, qu'on ne croie point à des sortilèges de sa part : il n'emploie que la nature, il ne fait que la choisir, l'observer et la rendre. En notre temps de réalisme il croit seulement que toutes les vérités ne sont pas bonnes à peindre. M. Jacquet, lui, se méfie de son temps; il pense qu'il n'y a que les robes taillées par Lancret qui aillent à ravir, et les parcs dessinés par Watteau. Il excelle dans les résurrections et il y mêle des tons exquis et un dessin élégant qui lui sont personnels, témoin cette jolie jeune fille vêtue de jaune et cravatée de noir. De toutes ces figures c'est celle qui a le plus droit d'être signée Jacquet tout seul.

M. Louis Leloir montre, je crois, toutes les faces de son talent accompli. Nous voyons de lui une de ces figures de femme vêtue de fantaisie dont il se plaît à rendre avec une perfection égale les étoffes, chairs et bijoux; un des Hollandais qui lui sont chers, coiffés de leur feutre haut de forme, drapés dans un manteau rouge. Mais sa pièce de résistance est *une Marche forcée*, où il représente de malheureux soldats qui se traînent péniblement pour atteindre l'étape. On imagine quelle vérité scrupuleuse il y a dans chaque détail, comme tout est étudié, depuis le bouton de guêtre jusqu'au chapeau. M. Maurice Leloir se tient à une respectueuse distance de son frère aîné. Il cherchait une manière, il a trouvé une époque. Ses sujets sont toujours empruntés au dernier siècle et la composition qu'il intitule *En l'air* est assez piquante. On voit deux voyageurs, un homme et une femme, qui s'enlèvent dans une montgolfière. L'aquarelle ne représente que la nacelle et il semble que les voyageurs du XVIII^e^ siècle aient plus d'agrément que ceux du ballon de l'Exposition; ils naviguent en tête à tête.

III

Je n'aime point classer les œuvres d'art comme des écoliers à qui l'on donne des places par ordre de mérite ; aussi je vais au hasard sans composer de banc d'honneur, et je prends les noms comme ils viennent. M. Detaille n'a envoyé que sa carte de visite. On le sait occupé ailleurs ; il faut respecter son travail, le grand tableau des récompenses. Contentons-nous du *portrait d'Offenbach,* une belle chose, et de son cadre d'études où nous pouvons admirer une fois de plus le merveilleux exécutant dont l'œil et la main procèdent toujours à coup sûr. Enfin ce ne sont que des miettes, miettes de haut relief qu'on époussette de la table d'un grand seigneur.

Les plaisirs des visiteurs sont si bien combinés que s'ils veulent se retremper dans la nature ils n'ont qu'un pas à faire ou qu'à tourner le dos. Voici M. Français qui nous conduit à Rome et à Pierrefonds. On sait avec quel respect il traite le paysage, comme il prend son art au sérieux ; aussi est-ce un plaisir grave que d'admirer les beaux arbres étudiés comme un personnage, les plans si scrupuleusement dessinés. Pourquoi l'ensemble de toutes ces belles études est-il un peu sombre? N'est-ce pas le voisinage des fleurs éblouissantes, étourdissantes, étincelantes — j'arrête ce débordement d'épithètes, — de M^me^ Lemaire. Elle a, je crois, plus de talent que jamais. Son pinceau, plantureux comme la terre, donne la vie et l'abondance à tout ce qu'il touche. *Chrysanthèmes et violettes* est un tableau. Que j'aime aussi les roses qui s'échappent en désordre d'un panier entr'ouvert ! Quelle exécution, comme elle est ferme et large !... Je vais retomber dans les épithètes et il est peut-être plus simple de dire que M^me^ Lemaire est une grande artiste ; surtout quand j'aurai parlé de ses figures que recom-



SUR LA BERGE, AQUARELLE DE M. ROGER JOURDAIN.

(Dessin de l'artiste.)

mandent de réelles qualités. *La bonne aventure de Colombine* est charmante, et le *Violon* que joue une jolie personne assise se recommande aux amateurs avec tous les accessoires éparpillés par terre, de si bon goût et de tons si harmonieux. Si Mme Lemaire nous prodigue les fleurs, la baronne de Rothschild nous conduit aux pays où elles poussent. Le midi et le soleil lui inspirent un amour justifié. Elle excelle à rendre l'eau douce des lagunes ou les flots salés de la Méditerranée, pourvu que s'y mire quelque palais vénitien ou quelque cabane de pêcheur du Cannet. Cette année, Mme la baronne de Rothschild s'est surpassée et on se retrouve avec plaisir accoudé à la fenêtre qu'elle nous ouvre sur le midi.

Si vous avez assez de la nature et si vous voulez vous livrer aux plaisirs de l'esprit, adressez-vous à M. de Beaumont : il vous en livrera et du plus quintessencié. Cherchez, par exemple, à deviner l'énigme qu'il intitule *les Caprices de Marianne*. Que représente le rébus? un buste coiffé à la Louis XV sur un fût de colonne qu'une jeune soubrette, son plumeau sous le bras, est en train de baiser dévotement. Le buste, je le reconnais, c'est celui de Marivaux; la soubrette a pris son nom de Marianne au plus joli roman de cet anatomiste du cœur féminin. Enfin pourquoi le titre total est-il emprunté à une des plus jolies œuvres d'Alfred de Musset, qu'on a comparé à Marivaux, un ancêtre qui valait moins que lui? Que de sous-entendus! que d'intentions! que de malices! N'est-ce pas encore une allusion que l'oreille si joliment dessinée et si finement peinte que M. de Beaumont a placée à côté, sans doute pour faire mentir le proverbe : « à joli entendeur, salut. »

IV

Revenons vite à l'esprit naturel, à celui des bêtes; celui-là, tout le monde le comprend, surtout quand M. Lambert le commente. Il a six aquarelles, six bijoux : à l'embarras du chat! lesquels choisir? ceux qui, livrés à eux-mêmes, se contentent des grâces qui leur sont propres, tels que *papa, maman, bébé* ou *chatons*. Peut-on rien voir de plus joli, de plus vivant? Sont-ils largement peints? Et pourtant quand leur peintre ordinaire les met en scène, avec accessoire, rouet ou console, et qu'il leur fait mener, comme il le dit spirituellement, une *conduite échevelée* dans le premier tableau, ou prendre leur *luncheon* dans le second, auxquels donner la palme? N'ai-je pas dit tout à l'heure que les œuvres d'art ne se classaient pas et qu'on n'avait pas besoin de mettre l'une devant l'autre? J'en profite; d'ailleurs celles de M. Lambert ont une qualité qui leur est commune, c'est le goût. Sur le terrain scabreux de l'allusion, avec des personnages de caractère monotone, il est toujours varié, il ne tombe jamais dans l'afféterie. Et puis n'oublions pas que comme métier il est parmi les plus habiles.

Ceux qui rêvent d'Espagne ou d'Italie n'ont qu'à s'adresser à M. Worms et à M. Vibert. Ils sont passés maîtres voyageurs. M. Vibert a poussé un peu plus loin, car outre son très remarquable Picador et son grand déploiement de cardinaux intitulé *Rouges et noir*, il a un bourreau qui vient d'Orient : un personnage dramatique, vêtu de belles étoffes et la figure à demi masquée par un voile rouge qui est du plus bel effet. M. Gustave Doré a quelques vues de glaciers et de chalets d'une vérité parfaite. C'est aux rives prochaines que M. Jourdain va chercher ses héros ou plutôt ses héroïnes. Il

a une prédilection pour Bougival et cette année pour ses habitantes. Après nous avoir montré ceux qui construisent les bateaux, aujourd'hui nous voyons celles qui les manœuvrent. On gagne au change. M. Jourdain sait rester du bon côté de la vérité, il n'en exagère pas le respect, comme les artistes qui pensent qu'il n'est qu'un moyen de faire vrai, c'est de faire laid.

J'ai gardé pour la fin la monnaie de Jacquemart, MM. Ernest Duez et John Lewis Brown, qui font tous deux des débuts brillants. M. Duez était un nouveau venu dans



MARÉE BASSE, AQUARELLE DE M. DUEZ

(Dessin de l'artiste.)

l'aquarelle, on sent que le procédé lui est un peu nouveau. Il le manie pourtant avec ses qualités de franchise et de fermeté. La tête du *Gueux,* celle de *Saint Cuthbert,* ont une grande dimension et elles sont peintes et modelées avec une hardiesse remarquable. J'aime fort sa vue de l'église russe à Paris, dont l'atmosphère est si claire. C'est une heureuse acquisition que M. Duez qui, malgré sa jeunesse, a un passé. Jugez s'il a un avenir!

M. John Lewis Brown *dignus est intrare.* Il a payé sa bienvenue en exposant une série d'aquarelles traitées avec son habileté accoutumée. Il s'est même surpassé. Nous retrouvons plus élégants et plus vivants encore les cavaliers à belle tournure, les femme de bonne compagnie, qui détachent leurs habits rouges ou leurs amazones sous les bois en automne ou sur une plage au coucher du soleil.

Voilà certes bien des éléments de succès, et je me suis contenté presque de les énumérer. Le seul reproche que je serais tenté de faire à l'exposition des Aquarellistes, elle ne le méritera plus l'an prochain, c'est que la place fait défaut Qu'importe, puisqu'à ces heureux on bâtit une grande salle dans laquelle nous nous donnons rendez-vous pour l'an prochain?

ARTHUR BAIGNÈRES.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — Impr. J. CLAYE. — A. QUANTIN et Cie, rue Saint-Benoît. [417]

LA COLLECTION DE TAPISSERIES DE M. SPITZER

La collection de tapisseries de M. Spitzer comprend vingt et une pièces, appartenant toutes à la période qui s'étend de la fin du XV^e^ à la fin du XVII^e^ siècle : le règne de Charles VIII d'un côté, celui de Louis XIV de l'autre, marquent les limites extrêmes de cet âge d'or de la peinture en matières textiles, si fécond en chefs-d'œuvre. Je ne surprendrai aucun de ceux qui ont eu l'occasion d'admirer les trésors accumulés dans l'hôtel de la rue Villejust, en ajoutant que les spécimens réunis par M. Spitzer sont bien faits pour caractériser les évolutions de la tapisserie. Si l'amateur s'extasie devant la beauté de leur exécution, devant leur conservation hors ligne, l'archéologue,

de son côté, se félicite de trouver des matériaux d'étude choisis avec tant de discernement ; je n'en connais pas de plus propres à intéresser les adeptes d'une science qui, il faut bien le dire, date d'hier seulement, et qui ne saurait se flatter d'en avoir fini avec tous les problèmes.

A tout seigneur tout honneur. Nous commencerons cette revue par les Flandres, dont la réputation domine l'histoire de la tapisserie depuis ses origines jusqu'au moment où Colbert, en créant les Gobelins, fit de la haute lisse un art qui depuis lors n'a cessé d'être éminemment français.

Les premières en date des tentures de M. Spitzer nous reportent à l'époque heureuse où, au sentiment de la grâce, à la recherche de l'élégance, se mêle encore l'amour le plus ardent, le culte le plus profond de la nature. Rogier van der Weyden, Juste de Gand, Memling, ont déjà visité l'Italie ; ils ont rapporté de cette terre classique du beau l'intelligence de formes plus pures, mais sans cesser d'être des enfants de leur pays. La Renaissance ne leur est pas apparue comme l'ennemie du moyen âge ; ils ont cru pouvoir concilier ses principes avec le naturalisme gothique. Rien de plus naïf et de plus charmant que ce mélange d'ornements disparates : oves, palmettes, arabesques, parfois même génies nus se détachant sur des arcs en tiers-point, sur la végétation exubérante du style gothique flamboyant. De règles et d'ordres, des préceptes de Vitruve ou d'Alberti, on ne s'en soucie guère encore ; loin de s'emparer de formules toutes faites, on cherche, on tâtonne, et c'est le spectacle de ces efforts naïfs qui prête tant de charmes aux productions de la période dont nous nous occupons.

Quatre tentures d'une finesse extraordinaire, au tissu presque entièrement formé de soie, d'or et d'argent, représentent, dans la collection Spitzer, l'école que nous venons d'essayer de caractériser : la *Nativité*, l'*Enfant Jésus assis entre la Vierge et sainte Anne*, les *Scènes de la vie de la Vierge*, le *Repos pendant la fuite en Égypte*. Nous y trouvons réunies les qualités qui ont valu à la peinture flamande du XV^e^ siècle sa grande et légitime réputation : la fraîcheur des impressions, la science du coloris, et je ne sais quelle poésie mystique. Dans ces ouvrages, les auteurs des cartons, aussi bien que les tapissiers, n'ont d'ailleurs pas oublié qu'ils s'adressaient aux privilégiés de la fortune ; la richesse de la matière première excluait d'elle-même la représentation de « mystères » trop « terribles ». Aussi rien de moins sombre, de moins ascétique : la mère sourit à son enfant, les oiseaux chantent, les fleurs les plus riches

s'entr'ouvrent sur le gazon, d'une fraîcheur éblouissante; la nature est constamment en fête.

La simplicité de la composition permet à ces aspirations de se traduire librement. Le doux mysticisme propre aux acteurs consacrés de ces



L'ENFANT JÉSUS ASSIS ENTRE LA VIERGE ET SAINTE ANNE.

Tapisserie flamande du XV^e^ siècle.

scènes ne fait que mieux ressortir les beautés du paysage; on ne songe même pas à regretter l'absence du mouvement dramatique. Comparées aux grandes tentures retraçant les miracles des saints ou les exploits des chevaliers, nos tapisseries représentent le style lyrique, par opposition au style narratif; elles provoquent le recueillement, de même que les autres éveillent l'idée de sacrifice ou portent à l'héroïsme.

Dans la *Nativité*, l'enfant Jésus est étendu sur le sol, ayant à ses côtés, à gauche, la Vierge qui l'adore avec ferveur, saint Joseph et une femme âgée, probablement son aïeule, qui le contemplent avec ravissement; à droite trois anges au type charmant, quoique un peu irrégulier. Si dans cette partie du tableau l'artiste a fidèlement suivi les règles de l'iconographie sacrée, il a montré plus d'indépendance dans l'arrangement du fond : Ici deux femmes, en costume du XV^e^ siècle, debout dans l'embrasure d'une porte; plus loin un berger jouant de la cornemuse; à l'arrière-plan, un pâtre auquel l'ange vient annoncer la bonne nouvelle. Peut-être eût-il mieux valu supprimer ces figures accessoires et concentrer l'attention sur le groupe du premier plan. Au point de vue de l'expression, comme au point de vue décoratif, la composition y aurait gagné. Mais de quel droit prétendons-nous imposer l'esthétique moderne à ces maîtres naïfs qui, s'ils ne connaissaient pas la règle des trois unités, avaient en revanche une sincérité rachetant bien des défauts et un inépuisable amour de la nature? Je n'en veux d'autre preuve que l'admirable guirlande de fruits et de fleurs, se détachant sur un fond d'or, qui sert de bordure à la *Nativité*. C'est là, on le sait, l'accompagnement presque obligé des tentures de la fin du XV^e^ et du commencement du XVI^e^ siècle, et cependant qui se lassera jamais d'admirer la délicatesse de l'interprétation, la vivacité du coloris?

On constate les mêmes qualités dans la tenture qui représente l'enfant Jésus assis entre sa mère et son aïeule et prenant la grappe de raisin que celle-ci lui tend dans un calice d'or orné de pierreries. Les trois figures se détachent sur le dossier d'un trône richement sculpté; elles sont accompagnées de deux anges, dont l'un joue de la harpe, tandis que l'autre chante un air noté sur un rouleau de parchemin. Au premier plan, des fleurs; au fond, des deux côtés, un coin de paysage. Bordure formée de pampres. On le voit, rien de plus simple que cette composition, et cependant quelle harmonie dans le groupement, quelle beauté dans les types! La figure de la Vierge et celle de l'ange jouant de la harpe se distinguent surtout par leurs formes si pures, leur expression si suave. Nous accusera-t-on de partialité si nous faisons intervenir ici l'influence italienne? Les sculptures du meuble somptueux sur lequel siègent les deux mères confirment notre hypothèse : à côté de motifs grotesques, dignes des facétieux sculpteurs des cathédrales gothiques, nous remarquons une frise d'enfants nus et ailés, réminiscence non contestable de quelque bas-relief florentin ou milanais.

L'ordonnance des *Scènes de la vie de la Vierge* trahit plus de recherche. Une colonne entourée de feuillage et donnant naissance à d'autres

colonnes plus petites, formant comme le pied et les branches d'une monstrance, divise la composition en cinq compartiments : à gauche, dans la partie supérieure, la Vierge, encore enfant, se présentant devant le grand-prêtre; au-dessous, du même côté, l'ange Gabriel s'avançant, un



SCÈNES DE LA VIE DE LA VIERGE.

Tapisserie flamande du XVe siècle.

sceptre dans la gauche, la droite levée comme pour bénir, vers Marie qui est agenouillée devant son prie-dieu et qui se retourne, pleine de ferveur, vers le messager divin ; à droite, dans le haut, la Rencontre de Marie et d'Élisabeth, dans le bas, l'Adoration des mages; au centre enfin, l'Assomption de la Vierge. La bordure se compose de guirlandes de fleurs et de raisins. Malgré la multiplicité des personnages, la tenture a gardé

un caractère essentiellement décoratif, grâce à l'habileté avec laquelle le peintre a groupé et pondéré les différentes scènes, grâce aussi à la science du coloris dont le tapissier a fait preuve. Mais pour avoir tenu compte des exigences de la décoration, les auteurs n'ont sacrifié aucune des qualités qui nous séduisent dans les tapisseries contemporaines; bien au contraire : les têtes ont encore plus de vie et de caractère qu'à l'ordinaire, et le style une élévation à laquelle les artistes flamands du XV^e^ et du commencement du XVI^e^ siècle n'ont que rarement atteint.

Le *Repos pendant la fuite en Égypte* forme le contraste le plus complet avec les *Scènes de la vie de la Vierge*. Si dans ces dernières nous avons été captivés par la beauté de l'ordonnance, par la mâle harmonie du coloris, ici il n'y a de place que pour l'éblouissement. Rien ne saurait rendre la splendeur de cette gamme, où l'or alterne avec le cramoisi, la richesse de ce paysage dans lequel l'auteur, un Flamand pur sang, qui n'a point visité l'Italie, a accumulé les notes les plus joyeuses, les motifs les plus pittoresques. Quel adorable tableau que celui de cette jeune mère serrant contre son cœur son fils, devant lequel son père nourricier s'incline avec une admiration touchante, en lui présentant une poire, tandis que dans les branches de l'arbre, au pied duquel repose la famille divine, les anges remplissent les airs de concerts célestes! Des détails aussi naïfs que touchants complètent cette scène, qui serait admirable de tout point, n'était la laideur, peut-être intentionnelle, de l'enfant Jésus : l'âne broute tranquillement à côté de l'arbre; des canards folâtrent dans la source qui prend naissance au milieu des iris et des mûriers sauvages; les plantes les plus brillantes surgissent de tous côtés comme par enchantement; à côté de fraisiers en fleurs, on en voit d'autres qui sont chargées de fruits, et dont la note d'un rouge vif se marie à merveille aux tons verts dorés d'une végétation luxuriante. Le fond du tableau est traité avec autant d'amour et de poésie ; des habitations riantes y alternent avec des rochers escarpés : ici des champs de blé, dans lesquels un moissonneur s'incline respectueusement devant les soldats envoyés à la poursuite des fugitifs; ailleurs une rivière formant d'innombrables replis jusqu'à l'endroit où elle se perd dans les brumes de l'horizon.

La même fraîcheur d'impressions, le même culte de la nature éclatent dans la bordure, qui est absolument digne du chef-d'œuvre qu'elle entoure, et qui forme à elle seule tout un poème, avec ses innombrables oiseaux, les uns, pinsons ou chardonnerets, folâtrant au milieu des pampres et des anémones, les autres réfléchissant gravement, comme s'ils prenaient exemple sur le hibou, qui est venu s'égarer parmi eux.

Nous avons réservé pour la fin de ce chapitre une tenture de dimensions fort réduites et qui ne contient que trois personnages, représentés à mi-corps, mais qui, par son sujet comme par son style, se place absolument en dehors des catégories précédemment établies. Ici encore, l'artiste a simplifié la composition à l'extrême : au centre, l'enfant Jésus, exprimant au-dessus d'un calice une grappe de raisin noir ; à ses côtés, sa mère et son père nourricier, tenant également des grappes ; devant lui, le globe du monde ; au fond, enfin, un pressoir à travers lequel on aperçoit un bout de paysage. C'est, on le voit, une variation originale sur cette parabole de la vigne, si souvent traitée par les artistes chrétiens, depuis la mosaïque de sainte Constance, à Rome, depuis celle de Sour, rapportée par M. Renan, jusqu'au remarquable vitrail de la cathédrale de Troyes, publié par M. de Lasteyrie. Le mérite de cette tenture ne consiste pas toutefois dans sa conception, malgré ce qu'elle peut avoir de délicat et de pittoresque, mais bien dans la beauté des figures, dans la sûreté prodigieuse avec laquelle le tapissier a modelé ces trois têtes en pleine lumière. Renonçons pour un moment à nous demander si la tapisserie ne fait pas fausse route en cherchant à rivaliser avec la peinture à l'huile ; fermons l'oreille aux remontrances d'austères réformateurs invoquant les lois de l'esthétique ; prenons cette tentative pour ce qu'elle est : nous ne pourrons pas nous défendre d'un sentiment de vive admiration pour ces incomparables haut-lissiers flamands dont la navette luttait de souplesse et d'éclat avec le pinceau des Rogier Van der Weyden et des Memling. Il faudrait que la critique fût bien inflexible pour ne pas désarmer devant de pareils tours de force.

•

Les tentures que nous venons d'étudier constituent ce que les inventaires du XV^e^ siècle appellent des « tapis de chapelle. » Nul doute qu'elles ne prissent souvent sur l'autel la place de ces retables peints ou sculptés, auxquels elles ne le cédaient ni pour la richesse ni pour le fini. Tout aussi nous autorise à croire qu'elles étaient tendues sur châssis, de manière à imiter de tout point les tableaux, au lieu de flotter librement le long des parois. Le moyen âge ne semble avoir connu que ce dernier genre de décoration : du moins cette époque, qui nous a légué tant de broderies, ne nous a-t-elle transmis que des tapisseries largement traitées : la *Présentation au Temple*, de M. Escosura, l'*Apocalypse* de la cathédrale d'Angers, les *Licornes* de Boussac, sont aux « tapis de chapelle », dont nous nous occupons, ce que la fresque est à la peinture à l'huile ou à la miniature.

On a été tenté de rendre la Renaissance italienne responsable des

changements qui se sont produits dans ce sens au XVe siècle. Mais elle doit être ici mise hors de cause. Les tendances bien connues de l'École de peinture flamande, sa passion pour le fini, n'expliquent que trop comment la tapisserie a peu à peu rompu avec ses libres et fortes traditions, comment elle a de plus en plus sacrifié aux exigences de la peinture à l'huile. Sans doute, bien des suites d'un caractère vraiment décoratif ont encore vu le jour à partir de cette époque : mais l'idéal, ce sera désormais la tapisserie-tableau. Dans le merveilleux petit triptyque en haute lisse qui appartient à M. le baron Davillier, et qui passe pour reproduire une composition de Thierry Bouts, le tapissier, pour compléter la ressemblance de son ouvrage avec une peinture à l'huile, a eu soin de l'entourer d'une bordure imitant à la perfection les cadres en bois sculpté et doré.

De quel atelier sortent ces chefs-d'œuvre de la tapisserie flamande? Il y a une dizaine d'années encore on en aurait, sans hésitation, fait honneur à Arras. Mais on sait aujourd'hui que l'industrie de cette ville ne survécut pas au sac de 1477. Valenciennes, Lille, Douai, Ypres, Bruges peuvent aussi être écartées, car l'industrie de la haute lisse n'y jeta pas un éclat bien vif au XVe siècle : mon savant collaborateur, M. Pinchart, l'a prouvé documents en main [1]. Tout nous autorise à croire que Bruxelles, alors à l'apogée de sa gloire, est la ville où ont pris naissance ces tentures d'une valeur exceptionnelle, supposant le concours de peintres de premier ordre, de teinturiers d'une habileté consommée et de tapissiers incomparables.

Les Flandres avaient porté l'art de la haute lisse à un tel degré de perfection que, pendant le XVe et le XVIe siècle, l'Europe tout entière se vit réduite à solliciter leur concours, alors même qu'elle essayait de s'affranchir d'un tribut devenu trop lourd. Arras, Lille, Tournai, Bruges, Bruxelles, telles étaient les villes qui avaient le privilège de fournir non seulement les plus belles tentures, mais encore les maîtres appelés à leur susciter des rivaux. L'histoire de la tapisserie en Italie, à l'époque de la Renaissance, forme un témoignage éloquent de cette suprématie que personne ne songeait à contester. Sur quinze ou vingt ateliers de haute lisse fondés dans la Péninsule entre 1420 et 1500, il serait difficile d'en citer un dont le directeur n'ait pas été Flamand ou disciple des Flamands. Le rôle de l'Italie se bornait à l'exécution de cartons, que les

1. *Histoire de la Tapisserie. Pays-Bas* (Paris, Dalloz; 1878 et années suivantes), p. 39, 45, 47, 53, 55, 63.



L'ANNONCIATION.

Tapisserie italienne de la collection Spitzer.

« arazzieri, » venus de delà les monts, s'efforçaient de traduire de leur mieux sur le métier : ils n'y réussissaient pas toujours; plus d'un peintre dut avoir de la peine à reconnaître ses œuvres à travers les modifications que leur faisaient subir des interprètes s'exprimant dans une langue si différente de la sienne.

Cependant, si les Italiens n'avaient fait que défrayer de cartons les ateliers créés dans la Péninsule, nous nous trouverions en face d'un problème facile à résoudre : nous pourrions affirmer que toute tenture portant l'empreinte du style italien a pris naissance en Italie. Mais des documents authentiques, aussi nombreux que concluants, nous révèlent un fait bien propre à modifier ces conclusions : pendant tout le XVe siècle, les Italiens n'ont pas cessé d'expédier dans les Flandres des cartons destinés à être traduits en haute lisse. Léon X, en demandant au plus éminent des tapissiers bruxellois de son temps, Pierre van Aelst, de tisser les *Actes des apôtres* de Raphaël, ou les *Enfants jouant* de Jean d'Udine, ne faisait que suivre une tradition presque séculaire. Dans sa propre famille, un de ses grands-oncles, Jean de Médicis, avait chargé son correspondant de Bruges, Thomas Portinari, immortalisé par le retable de Santa Maria Nuova, où Ugo van der Goes l'a représenté en compagnie des siens, de faire tisser par un tapissier de cette ville des « espalliers » dont les cartons avaient été peints à Florence[1]. Si les Italiens de la Renaissance professèrent la plus vive admiration pour les chefs-d'œuvre de fini qui sortaient des ateliers de Van Eyck et de ses disciples, leurs contemporains flamands semblent n'avoir pas fait moins de cas des ouvrages composés de l'autre côté des monts : les « espalliers » de Jean de Médicis étaient à peine achevés que déjà un amateur de Bruges ou des environs commandait au tapissier un autre exemplaire de la même suite.

Étant donnée la multiplicité de ces relations, le lecteur ne nous demandera pas de décider si l'une des plus belles et des plus rares tentures de la collection Spitzer, l'*Annonciation*, a été tissue en Italie ou dans les Flandres[2]. Ce qui est certain, c'est que l'auteur du carton est Italien.

1. Lettre de Tommaso Portinari à Giovanni di Cosimo de' Medici. Bruges, 8 juillet 1459 : « I'ò ricevuto a questi giorni due vostre lettere de' di VIIII di maggio passato per le quali mi ricordate il mettere a eseghuizione la commissione datami di farvi fare i razzi di che Simone Nori portò i disegni. » (Archives d'État de Florence, *Carteggio Mediceo avanti il Principato*, filza IX.)

2. On trouvera, dans mon *Histoire de la Tapisserie italienne* (p. 78), une photogravure reproduisant l'*Annonciation* sur une échelle assez grande, et permettant de l'étudier dans ses moindres détails. Je dois toutefois faire observer que cette planche

L'ampleur et la noblesse des draperies, l'élégance des arabesques qui recouvrent le pupitre placé devant la Vierge, le style des édifices que l'on aperçoit au fond, et jusqu'à l'emploi de marbres de couleur destinés à remplacer la bordure traditionnelle de fleurs et de fruits, ce sont là autant de preuves de son origine italienne. Mais si les formes sont plus pures et plus harmonieuses que dans les compositions flamandes, l'ensemble n'a ni moins de vie ni moins de poésie. Quoi de plus gracieux et de plus riant que cette haie de roses blanches dans laquelle chantent les chardonnerets, que ce paon, ces perdrix, ce lapin qui jouent ou se promènent gravement au milieu d'une végétation exubérante? Remarquons surtout le paysage du fond, fouillé avec une minutie qui eût pu rendre jaloux Jan Van Eyck lui-même, et qui fait songer à l'effet recherché par Mantegna dans sa Madone de Florence. Ici encore la nature est en fête : c'est au milieu d'un paradis terrestre que s'avance le messager divin, une figure digne de Botticelli, portant à Marie — modestement agenouillée, son manteau bleu ramené sur la tête, comme chez les Byzantins — l'assurance de sa grandeur future. Si la Vierge a été quelque peu sacrifiée, en revanche, l'ange Gabriel, avec sa tunique de pourpre jetée sur sa toge blanche, sa couronne de fleurs, ses ailes multicolores, d'un galbe si pur, sa droite noblement étendue, compte parmi les créations les plus majestueuses et les plus suaves de la première Renaissance. Soyons reconnaissants envers le tapissier qui nous a conservé cette page magistrale.

L'*Annonciation* nous a permis d'étudier les relations des tapissiers flamands avec les écoles italiennes. La belle tenture exposée dans la salle d'armes de M. Spitzer soulève une question analogue, celle des rapports de la Flandre avec l'Allemagne. Il est difficile, en découvrant dans plusieurs des pièces de cette suite les portraits de l'empereur Maximilien X et de son petit-fils, l'archiduc Charles, le futur Charles V, de ne pas évoquer le souvenir de Dürer et de Burgmair, du *Triomphe* et du *Weisz Kunig*. Mais dès le début on est arrêté par des objections qui, chose curieuse, viennent de l'Allemagne même. On n'a pas fabriqué, de ce côté-ci du Rhin, de tapisseries de haute lisse; voilà ce que naguère encore on entendait dire aux savants allemands les plus autorisés. J'en demande pardon à mes contradicteurs, mais je suis forcé de défendre contre eux les droits de leurs ancêtres, droits qu'ils ont si légèrement sacrifiés. D'innombrables tapisseries conservées notamment au

est en sens inverse de l'original et qu'il faut y supposer comme se trouvant à droite toutes les figures placées à gauche, et *vice versa*.

Musée germanique de Nuremberg et au Musée national de Munich, des textes non moins nombreux, nous permettent aujourd'hui d'affirmer que l'Allemagne n'a cessé de posséder des métiers de haute lisse, non seulement pendant le XVe siècle, mais encore pendant une partie du XVIe. Métiers souvent bien modestes, si nous en jugeons par celui devant lequel s'est représentée la nonne à laquelle nous devons la belle *Adoration des mages*, exécutée, à ce que l'on croit, d'après un carton de Wolgemuth et transportée de Bamberg au Musée national de Munich, mais qui n'en ont pas moins défrayé de « dosserets, » de « bancquiers, » d' « espalliers, » bon nombre d'églises et de couvents de la Bavière et de la Franconie. L'impartialité me fait toutefois un devoir d'ajouter que cette industrie locale ne s'essayait que rarement dans des entreprises de quelque importance. Lorsque les Holzschucher voulurent faire exécuter, en 1495, la belle tenture de la *Messe de saint Grégoire*, qui orne aujourd'hui le Musée germanique de Nuremberg, ils se virent forcés de recourir aux haute-lissiers de Bruxelles.

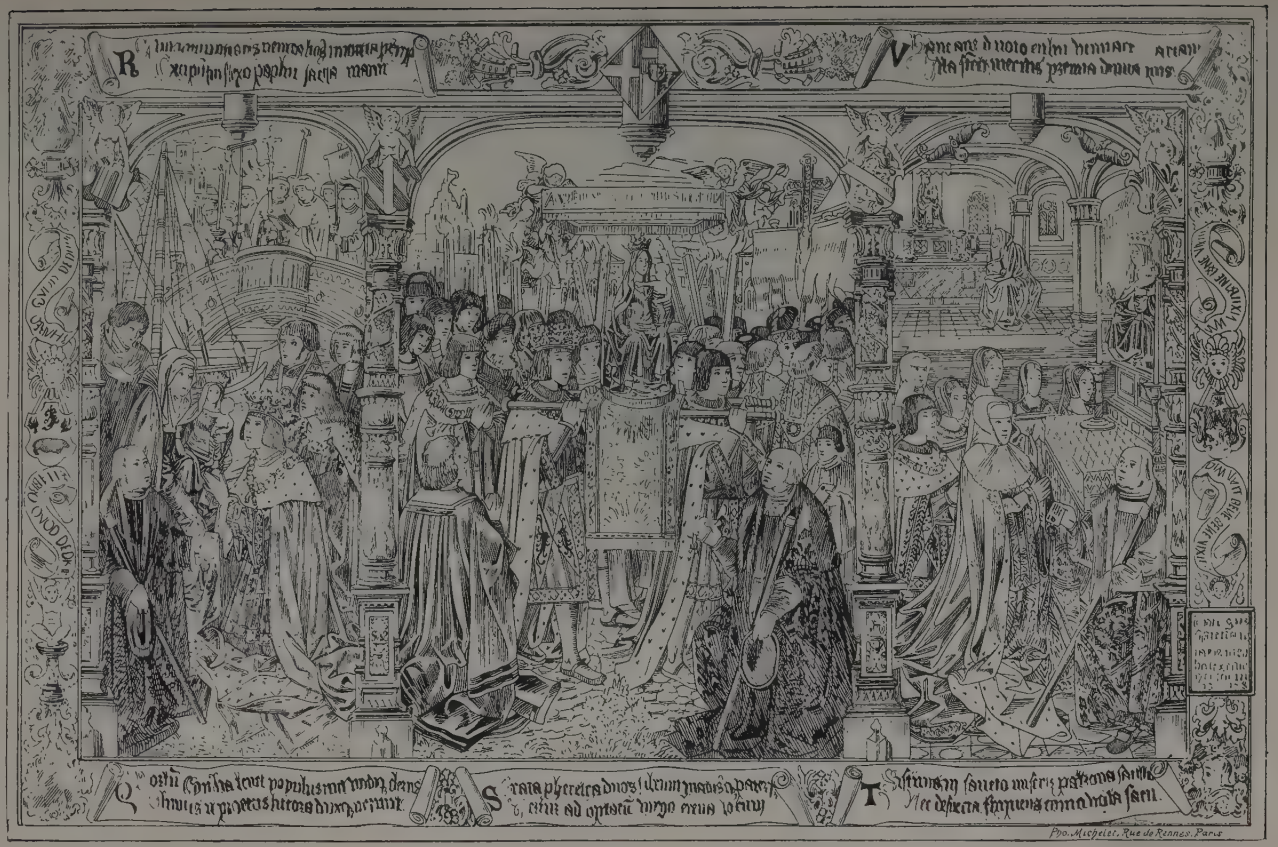
Ce n'est que vers 1540 que nous trouvons en Allemagne une fabrique vraiment digne de ce nom. Lauingen fut choisie pour son siège, et l'on s'accorde à faire honneur des cartons au peintre Mathieu Gerung, de Nordlingen. Le principal ouvrage sorti de cette manufacture existe encore; c'est une suite de tentures héraldiques conservées au Musée national de Munich et remarquables par leur sentiment décoratif. La science du modelé, l'harmonie du coloris, nous autorisent à croire que ces tapisseries sont l'œuvre de maîtres bruxellois appelés en Allemagne par les princes de la maison de Bavière.

Un peu plus tard, le duc Albert s'occupa d'établir une fabrique de haute lisse à Munich même. Nous possédons la correspondance échangée à ce sujet avec les Fugger, d'Anvers, qui annoncèrent au duc, en 1565, qu'ils avaient trouvé deux maîtres prêts à répondre à son appel.

Ce ne fut toutefois qu'au commencement du XVIIe siècle qne Munich vit naître une fabrique vraiment digne de ce nom. Ce serait sortir du cadre de notre travail que de raconter ici les vicissitudes de cet établissement, sur lequel nous aurons d'ailleurs l'occasion de revenir prochainement dans notre *Histoire de la tapisserie allemande*.

On le voit, ici, comme pour *l'Annonciation*, on aurait le choix entre deux hypothèses : ou bien les cartons de la suite dont nous nous occupons auraient été exécutés en Allemagne et envoyés dans les Flandres pour y être tissés, ou bien on aurait fait venir en Allemagne des tapissiers flamands pour s'y acquitter sur place de cette tâche.

Un examen approfondi nous paraît toutefois devoir modifier ces



HISTOIRE DE LA STATUE MIRACULEUSE DE NOTRE-DAME-DE-SABLON.

Tapisserie de la collection de M. Spitzer.

impressions premières. Et tout d'abord on rencontre sur la dernière pièce de la suite cette inscription mémorable : *Egregius Franciscus de Taxis pie memorie postarum magister hoc fieri fecit anno 1518;* en d'autres termes, François de Taxis, maître des postes de l'Empire, a commandé en 1518 ces tapisseries, qui n'ont été achevées qu'après sa mort.

La biographie de François de Taxis est assez obscure. Un ouvrage publié au XVII^e^ siècle sur la famille de ce personnage, auquel les princes de la Tour-Taxis doivent leur fortune, le fait mourir en 1518, à l'âge de XXII ans[1]. Ce dernier renseignement est évidemment erroné, car on lit dans le même ouvrage que, dès 1504, François accompagna en Espagne l'archiduc Philippe, le fils de Maximilien. N'est-il pas plus naturel de supposer une faute d'impression et de lire LXII ans au lieu de XXII ! Tel est, en effet, l'âge apparent d'un personnage que l'on rencontre dans quatre compartiments de cette suite, à l'endroit le plus en évidence, tenant chaque fois une lettre à la main, personnage qu'il nous sera permis, sans trop de témérité, d'identifier à François de Taxis, le fondateur de la poste aux lettres de l'Empire, le donateur de la tapisserie.

Nous sommes plus porté à ajouter foi aux *Marques d'honneur* quand elles racontent (p. 62, 156) que François, « se disposant à quitter le monde, bastit à Bruxelles une chapelle de belle structure (Notre-Dame-de-Sablon),... dont le tableau d'autel, qui est d'une excellente main, est marqué encore de l'image de son patron à l'une de ses portes en dehors. » Cette indication nous a permis de déterminer les sujets de la tenture, sujets que les mauvais distiques latins tracés dans chaque compartiment permettaient à peine d'entrevoir. Il résultait de ces épigraphes, ainsi que des compositions elles-mêmes, que François de Taxis avait voulu rappeler dans la tenture l'histoire d'une statue de la Vierge, enlevée par une vieille femme de son poste primitif et transportée par elle sur une barque dans une autre ville, où l'image miraculeuse fut accueillie avec enthousiasme. Or, ainsi que M. Alexandre Pinchart, auquel nous nous sommes adressé à ce sujet, a bien voulu nous l'apprendre, ces traits se rapportent à un événement dont le souvenir est encore très vivant à Bruxelles : En 1348, une pauvre femme d'Anvers, Béatrix Stoetkens, vit en songe la Vierge, qui lui ordonna d'enlever une petite statue vénérée depuis longtemps sous le nom de Notre-Dame-à-la-Branche. Le sacristain de l'église d'Anvers, qui voulut s'opposer à l'exécution des ordres du ciel, fut frappé d'immobilité, et Béatrix, montée sur un léger esquif,

1. *Les Marques d'honneur de la maison de Tassis* (Anvers, 1645, in-fol.), à la table.



Héliog. Dujardin

LE REPOS PENDANT LA FUITE EN EGYPTE

(Tapisserie Flamande — Collection Spitzer)

Gazette des Beaux-Arts.

Imp. Cadart Paris

parvint rapidement à Bruxelles. Elle y fut reçue par le duc, son fils Henri, le magistrat, les métiers et les arbalétriers, qui transportèrent avec pompe la statue dans la chapelle du Sablon [1]. La translation de cette image miraculeuse donna lieu, à Bruxelles, à la procession annuelle appelée « l'Omegang. »

On le voit, François de Taxis, au moment de fonder dans l'église de Notre-Dame-de-Sablon la chapelle qui porte aujourd'hui encore son nom, voulut aussi célébrer l'événement auquel cette église devait sa grande popularité. La mort le surprit avant l'achèvement de la tenture; mais les instructions très précises qu'il laissa à ce sujet semblent avoir été fidèlement exécutées. Conformément aux habitudes du temps, l'artiste donna à ses héros les traits de ses contemporains. C'est ainsi du moins que je m'explique la présence, sur une des pièces, de l'empereur Maximilien, celle du futur Charles V sur une autre, enfin celle du donateur, François de Taxis, mêlés, par un anachronisme bien fréquent à cette époque, à des scènes du XIV^e^ siècle.

Dans cette tenture monumentale, qui ne compte pas moins de douze co npartiments, renfermant chacun, le plus souvent, deux scènes distinctes, l'artiste, probablement lié par un programme très précis, ne s'est pas piqué de concision. Nous ne décrirons pas en détail les quinze ou vingt épisodes de l'histoire de la statue miraculeuse. Aussi bien, dans les tapisseries historiques de la Flandre, l'intérêt ne réside-t-il pas tant dans l'action que dans l'exubérance de la vie, la richesse des costumes, la variété des ornements, la vivacité du coloris. A cet égard l'auteur des cartons, comme le tapissier, a fait preuve d'une science, d'un talent consommés. Rien de plus vivant que leurs héros, dont la plupart sont des portraits d'une exactitude irréprochable; rien de plus éclatant et de plus harmonieux que ce coloris dans lequel dominent des rouges mêlés d'or, des bleus dégradés jusqu'au blanc, des verts avec des lumières jaunes. Si nous reconnaissons dans le choix de ces tons, comme aussi dans l'habileté avec laquelle sont traités les brocarts, la manière des maîtres bruxellois, en revanche la bordure, avec ses cornes d'abondance, ses médaillons, ses banderoles, ses génies nus, trahit l'influence allemande. Nous hésitons toutefois à attribuer à un peintre de l'école de Nuremberg ou de celle d'Augsbourg les cartons de l'*Histoire de la statue miraculeuse de Notre-Dame-de-Sablon*. A côté de l'élégance du style, qui plaide en faveur d'une origine flamande, il faut en effet tenir compte des liens qui unissaient François de Taxis à la capi-

1. Voy. Hennen et Wauters, *Histoire de la ville de Bruxelles*, t. I^er^, p. 109.

tale des Flandres. C'est à Bruxelles qu'il passa ses dernières années; c'est à Bruxelles qu'il voulut être enterré. N'est-il pas naturel de supposer que c'est également aux artistes de cette ville qu'il confia l'exécution de ses tapisseries?

Il nous reste à décrire la pièce que nous avons fait reproduire et qui est sans contredit la plus précieuse de toute la suite. Dans le compartiment de gauche, nous assistons au débarquement de la statue miraculeuse, qu'un souverain, couronne en tête (Philippe le Beau?), reçoit à genoux. Les deux distiques suivants expliquent cette scène :

Q. Portum cymba tenet, populus ruit undique, clerus
Obvius it, proceres littora duxque petunt.
R. Celica magnanimis veneratur munera princeps
Excipit implexo poplite sacra manu.

Puis vient la translation solennelle de la statue à Notre-Dame-de-Sablon :

S. Grata pheretra duces subeunt, natusque paterque,
Fertur ad optatum virgo enea locum.

La dernière scène représente des princesses et un prince (Charles V?) agenouillés dans la chapelle où l'image miraculeuse a trouvé un asile définitif :

T. Sistitur in sancto miseris patrona sacello
Nec despecta frequens conoci (?) vota facit.
V. Hanc age devoto cultu venerare Mariam
Illa feret meritis premia digna tuis.

La *Vierge assise dans un paysage*, l'enfant sur ses genoux, nous montre une nouvelle évolution de l'art flamand. La Renaissance italienne a fait invasion dans les Flandres, et devant elle se sont évanouies la sincérité, l'intimité qui prêtaient tant de charmes aux productions de la période précédente. Encore si l'art avait gagné en distinction ce qu'il perdait en naïveté! Mais combien ces bordures de courges, de navets, avec leurs figures allégoriques si banales, ne le cèdent-elles pas aux admirables guirlandes de la *Nativité* et du *Repos en Égypte!* L'emploi de la basse lisse, qui semble s'être généralisé dans la seconde moitié du XVI^e^ siècle, aggrava encore ces défauts, en mettant un procédé plus expéditif à la disposition de tapissiers déjà trop portés aux productions hâtives. Je reconnais d'ailleurs volontiers qu'étant donnée la situation générale

de l'école flamande, on ne pouvait souhaiter une tenture à la fois plus fine et plus caractéristique que la *Vierge assise dans un paysage*. C'est l'œuvre d'un artiste de mérite auquel, pour produire un chef-d'œuvre, il n'a manqué que de naître trente ans plus tôt.

Une petite tapisserie allemande ou suisse, avec la date de 1598, clôt



LA TOILETTE.

Tapisserie de la suite de la *Bacchanale*, par Jean Lefèvre.

dans la collection Spitzer la série des ouvrages du XVI^e^ siècle. On y voit deux génies tenant des écussons et se détachant sur un fond de fruits, de fleurs et de feuilles.

Avec la belle et précieuse suite exposée dans l'escalier, la *Bacchanale*[1],

1. A vrai dire, le titre de *Bacchanale* ne peut s'appliquer qu'à trois des pièces de cette suite, celles qui nous montrent des satyres debout derrière une balustrade, occupés, les uns à faire des libations, d'autres à chanter ou à jouer de la syringe,

reparaissent des difficultés analogues à celles avec lesquelles nous avons déjà eu à compter dans l'examen de l'*Histoire de la statue de Notre-Dame-de-Sablon*. Ici encore, la nationalité de l'œuvre est en jeu. Se fondant sur la ressemblance de certaines figures, notamment des satyres, avec les types créés par Jules Romain, le plus fécond d'entre les dessinateurs de cartons de la Renaissance, quelques amateurs ont cru avoir affaire à un travail italien; d'autres ont mis en avant l'École de Fontainebleau, d'autres encore l'École flamande. La technique et le style de la *Bacchanale* expliquent dans une certaine mesure une telle divergence d'opinions; mais ces critères nous permettent en même temps d'écarter les hypothèses auxquelles nous venons de faire allusion. Et tout d'abord, en ce qui concerne la technique, il est certain que Paris, héritier des traditions des grands tapissiers flamands de la Renaissance, était seul capable, à ce moment, de fondre si habilement les tons, de donner au coloris une harmonie et une distinction si grandes. Le style ne plaide pas moins en faveur d'une origine parisienne : quoique les types aient quelque chose d'indécis et d'impersonnel, on ne saurait méconnaître leur parenté avec les productions de notre école de peinture du milieu du XVII[e] siècle. C'est à cette époque, en effet, — certains détails de coiffure et de costume dans la pièce représentant la toilette d'une dame de la cour de Louis XIV permettent de l'affirmer, — qu'appartient la *Bacchanale*. En comparant sa bordure, qui se détache sur un fond de soie jaune d'une richesse éblouissante, à celle de la *Toilette de Flore* tissée par J. Lefebvre aux Gobelins et conservée au Garde-meuble national, nous avons acquis la preuve presque palpable de cette parenté : dans l'une comme dans l'autre Dianes d'Ephèse, chiens accroupis, rinceaux de la plus grande élégance. Le nom des Gobelins aurait donc pu être mis en avant sans trop de témérité, si le manque de parti pris dans les types, comme l'archaïsme de certaines figures, peut-être copiées sur des cartons plus anciens, ne nous avaient fait hésiter.

Nous en étions là de nos doutes, lorsque nous avons reçu de M. Darcel, que nous avions consulté à ce sujet, une lettre qui résout le problème de la manière la plus satisfaisante. Le savant administrateur des Gobelins nous écrit qu'en examinant les photographies de quatre tentures appartenant à la même suite que celles de M. Spitzer, il a découvert

d'autres encore à courtiser des nymphes peu farouches. Quant à la quatrième pièce, dont la disposition est d'ailleurs absolument identique à celle des tentures précédentes, elle nous fait assister à la toilette d'une jeune dame autour de laquelle s'empresse un essaim de suivantes. Il ne serait pas surprenant que cette dernière composition ait été ajoutée après coup à une suite plus ancienne.

dans la bordure de deux d'entre elles la signature LEFÈVRE. Or nous savons que Jean Lefèvre ou Lefebvre, après avoir longtemps travaillé à Florence, fut appelé par le roi à Paris, en 1647, avec son père Pierre, et qu'à partir de ce moment il ne quitta plus la France[1]. Il eut l'honneur, quelques années plus tard, d'être choisi pour entrepreneur des Gobelins, position qu'il conserva jusqu'à sa mort, arrivée en 1702. Le brevet de logement accordé aux deux artistes en 1655 constate qu'ils travaillaient pour les particuliers. La *Bacchanale* est, sans aucun doute, un des premiers produits de cet atelier, qui précéda les Gobelins et leur fraya en quelque sorte la voie. Elle est faite pour donner la plus haute idée de la valeur de Jean Lefèvre, de son entente des effets décoratifs, de la distinction de son style. Ici, comme dans les séries précédentes, ce n'est pas tant à l'action même qu'il faut nous attacher qu'à l'heureuse association des couleurs, au groupement si pittoresque des satyres aux torses bronzés et des nymphes aux carnations d'une blancheur éclatante. Ces décorateurs hors ligne n'oubliaient pas qu'avant de parler à l'esprit il fallait charmer les yeux.

La dernière en date des tapisseries de M. Spitzer, la *Vierge allaitant l'enfant Jésus*, auquel le petit saint Jean-Baptiste, debout derrière le couple divin, tend un bouquet de cerises, nous ramène à l'Italie. Dans cette composition gracieuse, qui reproduit certainement un tableau de maître, le dessin est d'une grande précision. Quant au tissage, sa finesse tient du prodige. On éprouve quelque embarras à prononcer entre les deux fabriques italiennes qui peuvent se disputer la paternité de cette œuvre exécutée avec tant d'amour et de science. Florence et Rome ont produit, au XVII^e^ siècle, des tentures également intéressantes. Cependant eu égard à la perfection de la main-d'œuvre et à la pureté du goût qui distinguaient l'atelier romain, nous croyons que c'est en sa faveur qu'il faut trancher le problème.

La tapisserie n'occupe pas jusqu'ici dans nos musées la place à laquelle elle a droit. Sachons donc gré à l'homme de goût qui a tenu à réhabiliter un art si éminement décoratif et qui, en formant cette série précieuse, nous a fourni l'occasion de passer en revue quelques-unes des productions dont s'enorgueillissent le plus justement les Flandres, l'Italie et la France.

EUG. MÜNTZ.

1. Voy. les *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1873, p. 69; 1879, p. 243, 245, et mon *Histoire de la Tapisserie italienne*, p. 71.



LES

DÉCORATIONS DU PANTHÉON

(QUATRIÈME ARTICLE [1].)

On a beaucoup parlé de la rivalité des deux élèves illustres de David qui se partagèrent, sous la Restauration, la faveur de la Cour. On a même cité plusieurs mots aiguisés par ce sentiment. Singulière jalousie, toutefois, et bien dans les manières courtoises de cette noble époque, que celle dont Delestre nous a transmis le témoignage : « J'ai mis l'histoire de France en quatre chapitres, disait l'auteur de la coupole de Sainte-Geneviève. — C'est en quatre chants », s'écriait Gérard, son émule. Cependant le grand bruit qui se menait autour de la coupole de Gros ne pouvait laisser Gérard indifférent, et l'on devait s'attendre qu'il ambitionnerait sa part, et non la moindre, dans la décoration du monument. Les pages suivantes, de Fr. Grille, dont je dois encore communication à M. Chauvat, sont doublement intéressantes, en ce qu'elles nous donnent non seulement l'histoire et la description des quatre *pendentifs* de Gérard, mais en ce qu'elles sont elles-mêmes un fragment, et des plus curieux et des plus piquants, de la chronique administrative des arts dans la première moitié de notre siècle.

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XXII, p. 296 et p. 500, et t. XXIII, p. 158.

NOTES SUR LES PENDENTIFS PEINTS PAR GÉRARD

« M. Decazes me dit : « Allez donc prendre Gérard, menez-le au Panthéon, et qu'il voie un peu les peintures qu'il y pourrait faire. »

« J'allai chez l'artiste ; il était prévenu ; il me donna un déjeuner charmant, avec sa femme et Mlle Godefroy, et, vers midi, sa voiture étant prête, nous montâmes dedans et nous nous rendîmes à Sainte-Geneviève.

« J'avais eu un plan que j'avais soumis au ministre, et qui tendait à distribuer les grands édifices de Paris entre les artistes de premier ordre, et à charger ceux-ci de tous les travaux qu'on aurait à y faire.

« Saint-Denis, Notre-Dame, les Invalides, la Madeleine, Sainte-Geneviève et toutes les églises ; tous les grands monuments, le Louvre, les Tuileries, la Bourse, etc., auraient eu ainsi un architecte, un sculpteur, un peintre qui auraient tout fait, ou au moins tout conduit, donnant de la suite et de l'ensemble aux travaux divers de construction et d'ornement, comme on l'avait vu souvent en Italie, dans les beaux siècles.

« Le plan plaisait d'un côté, inquiétait de l'autre. Il n'était pas encore adopté quand M. Decazes arriva aux affaires, et au lieu de suivre mes idées, il fallut, pour me plier aux siennes, que je divisasse les travaux de peinture et de sculpture qui étaient à faire pour achever la décoration du monument.

« Lemot, Bosio, Dupaty, Cartellier furent appelés à faire quatre figures colossales d'évangélistes, pour le rond-point.

« Girodet, Gros, Prud'hon, Meynier, Vernet (Carle), Guérin, Gérard, durent faire de grands travaux pour la nef et les ailes et le cul-de-four, Gros ayant été d'avance chargé de peindre la coupole.

« Gérard fut mis en œuvre le second. Il était jaloux de Gros, et lorsque celui-ci s'attendait à peindre les pendentifs, ce fut son rival qui se les fit commander.

« Tout était convenu déjà entre lui et M. Decazes, quand on me donna mission d'aller voir l'artiste.

« L'arrangement pécuniaire ne fut pas long. Je fis l'arrêté comme on le désirait, le ministre le signa, et l'artiste se mit à l'œuvre.

« On a dit et imprimé que c'était M. Siméon qui avait commandé ces tableaux à Gérard, et il n'en est rien ; c'est M. Decazes, et le tout s'est passé comme je viens de le rapporter. J'y étais, et j'en sais le compte.

« Voici, du reste, le programme des sujets, tel que l'artiste le dressa sous le bon plaisir de l'autorité responsable :

« Quatre pendentifs, la *Mort,* la *Patrie,* la *Justice,* la *Gloire.*

« Dans le premier tableau, la Mort s'avance, impassible et muette ; ses signes, ses actes la font assez comprendre. Elle laisse l'Enfance et la Vieillesse, et frappe l'homme au milieu de sa course. Il s'attache à la terre, comme dit le poète (Ducis), il se rejette en arrière, mais en vain ; il tombe, et cherche inutilement à se retenir à la colonne milliaire, qui marque le chemin de la vie. L'âme, que la Mort sépare de son enveloppe, s'envole vers son dernier séjour. Le Serpent, reptile odieux, symbole du mal et père de la Mort, s'enlace autour de la colonne, — et les ténèbres s'étendent sur cette scène d'épouvante et d'horreur.

« Dans le second tableau se présente la Patrie ; ses vêtements de pourpre et d'or, son armure grossière sont couverts d'un voile de deuil ; elle est auprès d'un sarcophage, et

exprime sa douleur sur la perte d'un grand citoyen pour lequel viennent de s'ouvrir les portes du Panthéon. La Renommée jette sur le cercueil ses nobles couronnes. Un laboureur est assis sur le devant de la scène et représente le peuple, et on le voit plongé dans la tristesse la plus profonde. Trois jeunes hommes, qui sont ici pour dire les trois branches de la vie sociale (un guerrier, un avocat, un artisan), offrent à la Patrie leur dévouement passionné et s'élancent de concert pour remplacer le fils qu'elle a perdu.

« Une croix placée en face du monument indique assez que cette scène lugubre se passe sous les auspices de la religion catholique.

« Dans le troisième tableau, c'est la Justice qui vient, armée de toute sa majesté, au secours de la Vertu, qu'oppriment l'Envie, la Calomnie, la Violence, le Mensonge et la Vanité. Elle paraît, et, sans qu'elle tire son glaive, tous les Vices s'écartent, ils s'enfuient devant elle. Mais sur leurs pas tout est destruction et tempête. Les nuages se déchirent, et, dans l'espace qu'ils laissent vide, on aperçoit le Panthéon, dont la seule Vertu a le droit d'ouvrir les portes.

« Dans le quatrième tableau rayonne la Gloire; Napoléon est reçu dans ses bras. L'aigle emporte la couronne mortelle, que le héros vient de lui abandonner. La Victoire cependant pleure le vainqueur de Marengo et d'Austerlitz; l'armée, qui se montre ici sous les traits d'un soldat gaulois, jette un regard de regret sur le chef magnanime qui tant de fois le conduisit au champ de bataille. Mais, à l'instant où l'empereur et roi atteint le terme de sa vie du monde, à l'heure où il quitte la terre, la Religion, qui l'assiste en ce passage, s'élance accompagnée de la Vérité, et, l'entraînant dans la route céleste, lui découvre les jours infinis d'une plus haute gloire dans les plaines de l'éternité.

« A l'Étang-la-Ville.

Signé : « MALVOISINE. » (*Pseudonyme de François Grille.*)

Je dois, d'autre part, à l'amicale obligeance de M. le baron Henry Gérard, neveu de l'illustre peintre, la communication des trois documents qui suivent, et qui donnent les dates précises de la commande première des pendentifs et de leur transformation.

MONSIEUR LE BARON GÉRARD, PREMIER PEINTRE DU ROI.

« Paris, le 8 janvier 1821.

« Monsieur le baron, vous êtes chargé de peindre les quatre pendentifs du rond-point de l'église Sainte-Geneviève. Je pense qu'avant d'arrêter vos idées sur les sujets à représenter, vous aurez reconnu la nécessité de les communiquer à Mgr l'archevêque de Paris. Je désire que vous me fassiez part de cette communication, et j'attendrai votre réponse à cet égard.

« Recevez, monsieur le baron, l'assurance de ma considération distinguée.

« *Le ministre, secrétaire d'État de l'intérieur,*

« CORBIÈRE. »

Puis, bientôt après, cette autre dépêche du même ministère :

MONSIEUR GÉRARD, PREMIER PEINTRE DU ROI, MEMBRE DE L'INSTITUT, PROFESSEUR A L'ÉCOLE SPÉCIALE DES BEAUX-ARTS.

« Paris, le 2 avril 1821.

« Monsieur, dans le plan arrêté par Sa Majesté, pour la décoration de l'église Sainte-Geneviève, la peinture des quatre pendentifs au-dessus des piliers du rond-point, sous la coupole, se trouve comprise, et c'est vous qui avez été désigné pour en être chargé.

« Je m'empresse de vous l'annoncer, et je désire, monsieur, que vous veuilliez bien faire, sans retard, des dispositions pour l'exécution de ces quatre tableaux, ou plutôt de ces quatre divisions d'une composition vaste, dans laquelle votre talent trouvera parfaitement les moyens de se livrer à tous ses développements.

« Le prix total de l'ouvrage a été fixé à 60,000 francs, ou 15,000 francs pour chaque pendentif, et les payements seront faits par portions, sur vos demandes, et dans les formes régulières, au fur et à mesure de l'avancement du travail.

« Je recevrai avec intérêt vos communications sur le sujet que vous auriez le dessein de traiter, et, dès que les idées sur ce point seront arrêtées, je n'aurai besoin que de m'en remettre à vous seul du soin d'apporter à cette opération noble et grande la suite et l'attention dont elle sera susceptible, et tout le zèle enfin auquel l'administration est accoutumée de votre part.

« *Le ministre, secrétaire d'État de l'intérieur,*

Pour Son Excellence et par son ordre,

« *Le conseiller d'État, secrétaire général,*

Bon CAPELLE (?).

Neuf ans plus tard, deux mois après la révolution de juillet, le baron Gérard recevait la lettre suivante d'un style plus relevé, mais qui modifiait gravement la commande de M. de Corbière, dont l'exécution avait été singulièrement attardée :

A MONSIEUR LE BARON GÉRARD.

« Paris, le 24 septembre 1830.

« Monsieur le baron, l'ordonnance du roi qui rend le Panthéon à sa destination première nécessite une modification dans les sujets qui avaient été précédemment adaptés à la décoration de cet édifice. Au premier rang figurent les pendentifs de la coupole, dont l'exécution vous a été confiée, et pour lesquels je me plais toujours à compter sur votre admirable talent. Je n'ai pas besoin de vous indiquer dans quel sens doivent être entendus les changements que réclament ces compositions précédemment arrêtées. Je laisse à votre jugement éprouvé le soin de rassembler et de concilier les idées qui doivent assurer désormais au Panthéon un caractère purement patriotique et national. J'appelle seulement votre attention sur l'urgence de ce travail, et je verrai avec plaisir que vous y consacriez désormais tous vos soins. Je sais que

telle est votre intention, et je compte sur votre promesse de pousser à bout cette grande entreprise dans un délai qui n'excède pas six années. C'est dans ce but, et pour vous montrer le prix que j'attache à ce que la France jouisse bientôt du fruit de vos travaux, que j'ai résolu d'élever le prix qui vous avait été précédemment alloué pour les quatre pendentifs, et de le mettre plus en rapport avec l'importance du travail et le mérite de l'artiste. 80,000 francs vous seront remis au lieu de 60,000, pour le prix total des quatre tableaux. Cette somme vous sera payée à raison de 10,000 francs chaque année, à compter de 1831, jusques et y compris 1834; les 40,000 francs restant seront réservés pour solde de l'ouvrage et après son entier achèvement.

« Je désire que ces arrangements vous soient agréables, et vous donnent une nouvelle preuve du prix que j'attache à la prompte réalisation d'un projet qui doit ajouter à la gloire de notre École.

« Agréez, monsieur le baron, l'assurance de ma considération distinguée.

« *Le ministre, secrétaire d'État de l'intérieur,*

« Guizot. »

C'est, comme on le voit, une histoire assez embrouillée que celle de ces *pendentifs*. La commande en remonte bien à 1821, mais l'artiste, sûr désormais que personne ne lui disputera si belle place, et pressé sans doute par d'autres travaux que réclament impatiemment de lui et la Cour et la Ville, paraît avoir laissé de côté, et comme en réserve, la tâche monumentale tant désirée jadis. Funeste exemple que donnait là inconsciemment Gérard à ceux qui, depuis, ont accepté, pour le même monument, des commandes pareilles, pareillement négligées par eux. Ces derniers venus, qui aujourd'hui regardent avec une certaine sévérité les tons trop durs sans doute et trop peu harmonieux des pendentifs et leur composition un peu chargée, devraient méditer les causes de l'imperfection de l'ouvrage, et combien il est dangereux pour un peintre d'attendre que les années aient fatigué ses yeux ou épuisé la vigueur de son génie, pour se mettre enfin, et de guerre lasse, à l'exécution d'une grande machine réclamant toute la puissance d'un talent en pleine maturité, et qui dans son beau temps eût mis le comble à sa gloire, tandis qu'à l'heure où les forces défaillent, où l'œil et la main ont perdu leur sûreté, cette mâle entreprise ne sera plus pour le savant compositeur d'*Austerlitz*, de l'*Entrée d'Henri IV* et des *Ages de l'homme*, qu'une source de diminution, de harcellement et d'amères inquiétudes.

Pourtant cette commande, quasi importune, Gérard se la rappelait de loin en loin, non sans remords, faut-il penser. Le 14 février 1826, M. Thiers, dans une lettre à l'artiste, disait :

« ... Je répondis à M. Laffitte que le nouveau *tableau du Sacre* et les *pendentifs* allaient vous occuper... »

(Page 356 de la *Correspondance de François Gérard*. Paris, 1867.)

Je veux bien croire avec Fr. Grille que les sujets principaux, ou plutôt les titres des pendentifs, étaient arrêtés dès l'origine dans l'imagination du peintre. M. Henry Gérard possède un certain nombre de compositions importantes, cherchées au crayon par son oncle, particulièrement pour le sujet de la Justice, et il en est parmi elles qui avaient été conçues dans un ordre plus simple, plus sobre et peut-être plus grandiose d'expression et d'effet que celle définitivement réalisée en peinture. M. Henry Gérard a bien voulu nous montrer aussi diverses combinaisons peintes pour le sujet de la Mort, qu'il aurait été intéressant de faire connaître dans l'exposition de peintures décoratives ouverte dernièrement au public par le Musée des arts décoratifs; elles y auraient tenu place à côté de l'esquisse de la coupole de Gros, prêtée par la ville de Paris, et à côté de l'étude, peinte encore par Gros, pour le groupe de Clovis et Clotilde destiné à la même coupole. Dans ces préparations dessinées ou peintes pour les pendentifs, je ne vois rien d'un caractère exclusivement religieux, et c'est toujours l'esprit d'allégorie morale qui fait le fonds des inventions de Gérard. Faudrait-il admettre que ces diverses pensées qui nous restent de l'artiste soient toutes postérieures à l'invitation que lui adressait si directement, en septembre 1830, M. Guizot, relativement aux « changements que réclamaient les compositions précédemment arrêtées, dans un sens purement patriotique et national? » M. l'abbé Ouin Lacroix dit bien que « les plans et les dessins des compositions étaient choisis et arrêtés lorsque éclata la révolution de Juillet; mais des cartons composés pour une église ne pouvaient plus convenir à la nouvelle destination de l'édifice. Gérard alors, avec sa souplesse de talent et sa puissance d'imagination accoutumées, changea entièrement ses plans. » Sans être aussi convaincu que l'abbé Ouin Lacroix que les plans aient été entièrement changés, on est bien obligé de convenir que telle des figures les plus apparentes et les plus expressives, celle de Napoléon, par exemple, n'est certainement point venue là de l'agrément de Louis XVIII ni de Mgr de Quélen.

« Gérard, continue M. Ouin Lacroix, commença les travaux en 1833; mais, ayant ressenti en 1834 les premières atteintes de la maladie qui devait l'emporter peu d'années après, il dut les interrompre. Se voyant gravement malade, il ordonna de les détruire entièrement; ayant recouvré un peu de santé, il reprit son œuvre commencée et y consacra les deux dernières années de sa vie. La mort ne lui permit pas cependant d'y mettre la dernière main. Il expira le 12 janvier 1837. Le gouvernement se chargea alors de l'entier achèvement des quatre pendentifs, terminés enfin le 27 juillet 1837, par un des élèves du grand artiste, dont la pensée vit tout entière dans la composition et l'agencement des quatre sujets : la *Mort,* la *Patrie,* la *Justice,* la *Gloire.* »

IV

Chaque fois que la Révolution se retourne dans son lit, c'est à l'humble patronne de Paris qu'elle s'en prend tout d'abord. Chaque grand mouvement populaire donne raison au prophète : « Piété trop tardive, en vain tu prépares des honneurs à la vierge protectrice de la cité. Nos temps ne sont point dignes de telles entreprises. Avant que ce temple auguste, immense, ne soit élevé à Dieu, au sommet de la ville, l'impiété chassera Dieu et des temples et de la ville. » — Un mois tout juste après les « glorieuses journées, » le 26 août 1830, Louis-Philippe, roi des Français, signait le décret qui commence ainsi :

« Vu les lois des 4 et 10 avril 1791, du 20 février 1806, du 12 décembre 1821 ; notre conseil d'État entendu; considérant qu'il est de la justice nationale et de l'honneur de la France que les grands hommes, qui ont bien mérité de la patrie en contribuant à son bonheur ou à sa gloire, reçoivent après leur mort un témoignage éclatant de l'estime et de la reconnaissance publiques; considérant que, pour atteindre ce but, les lois qui avaient affecté le Panthéon à une semblable destination doivent être remises en vigueur, ordonnons : 1° le Panthéon sera rendu à sa destination primitive et légale; l'inscription, *Aux grands hommes la patrie reconnaissante,* sera rétablie sur le fronton. Les restes des grands hommes qui ont bien mérité de la patrie y seront déposés... ; 3° le décret du 20 février 1806, l'ordonnance du 12 décembre 1821 sont rapportés. — Les ministres des cultes et de l'intérieur se concerteront pour que le Panthéon puisse être rendu dans le plus court délai à la destination indiquée. »

Cette ordonnance royale était contre signée par le ministre de l'intérieur, Guizot. — Momerie puremennt atireligieuse, satisfaction aux enfantillages révolutionnaires de cette heure mauvaise ; double mensonge officiel compromettant pour un si grand nom d'historien ; la « destination primitive » du monument n'était point celle que la révolution avait usurpée, mais plutôt celle que rappelait à bon droit le décret de 1806, et que répètera celui de décembre 1851; — les restes des grands hommes ne seront point déposés dans ce Panthéon, pas même ceux que le projet de loi du 11 décembre 1830, contre-signé Montalivet, a, par exception première, destinés au Panthéon pour la solennité annoncée du 29 juillet 1831 et que doit présider le roi : les restes de Foy, La Rochefoucauld-Liancourt, Manuel et Benjamin Constant.

Le jour où Louis-Philippe créa le musée de Versailles et le consacra *à toutes les gloires de la France,* il conçut le seul, le vrai Panthéon de notre pays, celui à l'abri des révolutions de nos enthousiasmes, à l'abri de nos injustices étroites et passionnées et des brutalités toujours

furieuses de nos crédulités et de nos incrédulités, le Panthéon de nos gloires anciennes et de nos gloires nouvelles.

Quant à cette seconde période du Panthéon français, elle ne rappelle que l'enlèvement de la croix du dôme, le 26 avril 1831, l'exil renouvelé des reliques de sainte Geneviève transportées à Notre-Dame; puis, au mois d'août 1831, l'inscription fameuse rétablie au fronton; la pose des encadrements des pendentifs de Gérard, dont les toiles ne seront marouflées que six ans plus tard, et la commande faite à David d'Angers de la sculpture du fronton, à Nanteuil celle de trois des bas-reliefs du péristyle.

M. Paul Nanteuil a bien voulu nous communiquer le seul document relatif à ces bas-reliefs du porche du Panthéon qu'il ait pu retrouver dans les papiers de son père. C'est la lettre de commande du ministre à l'artiste :

« Paris, le 30 juillet 1831.

« Monsieur, j'ai arrêté ainsi qu'il suit, par décision du 28 mai dernier et d'après votre proposition, les sujets des trois bas-reliefs que vous êtes chargé d'exécuter pour la décoration du porche du Panthéon.

« Le bas-relief de la porte principale représentera : « la Magistrature ayant près « d'elle la statue de la Justice qu'elle défend, protège l'Innocent, foule aux pieds l'or, « et repousse du glaive des hommes armés qui veulent s'opposer à l'exécution des « lois ».

« Les deux autres représenteront, l'un, « les Sciences et les Arts déposant les pro- « ductions de leur génie sur l'autel de la Patrie » ; l'autre, « Cérès enseignant l'agri- « culture à Triptolème ».

« Je vous serai obligé, monsieur, de vouloir bien me montrer, dès qu'elles seront terminées, les esquisses de vos compositions, afin que je les approuve et que je puisse déterminer les prix à vous allouer, pour l'exécution du travail important qui vous est confié.

« Je saisis cette occasion pour vous faire connaître qu'il s'est glissé une erreur dans la lettre du 7 décembre 1830 qui vous a été adressée par le ministre de l'intérieur, et que les bas-reliefs ne doivent pas être *en marbre,* comme le portait cette lettre, mais bien en pierre de Conflans, comme les bas-reliefs du Dévouement militaire et de l'Instruction publique, avec lesquels ils compléteront la décoration du porche du Panthéon.

« Agréez, monsieur, l'assurance de ma parfaite considération.

« *Le pair de France, ministre secrétaire d'État du commerce et des travaux publics,*

« C. D'ARGOUT. »

M. P. Nanteuil conserve dans son atelier de peinture les trois maquettes des bas-reliefs de son père. J'ai dit plus haut comment les deux autres bas-reliefs, avec lesquels « ils complètent la décoration du fron-

ton du Panthéon », le *Dévouement militaire* de Chaudet, et l'*Instruction publique* de Lesueur, se trouvaient être les derniers restes de l'ensemble primitif de travaux commandés en 1791 par Quatremère de Quincy.

Quant au fronton de David, cet immense fronton de 84 pieds de largeur sur 19 de hauteur, c'est dans le livre-monument que M. Henry Jouin a consacré au grand sculpteur qu'il faut chercher son histoire et son analyse :

« Un premier bas-relief, ouvrage de Guillaume Coustou, avait décoré le fronton de l'église de Sainte-Geneviève. Brisé à la suite du décret de 1791, ce travail avait été remplacé par une page allégorique de Guillaume Moitte, représentant la Patrie couronnant les Vertus civiques et les Vertus guerrières. L'ouvrage de Moitte, couvert d'une toile en 1806, demeura caché jusqu'au jour où il fut détruit (1822). Une décoration nouvelle, en harmonie avec le culte de Sainte-Geneviève [1], allait être achevée, lorsque le décret de Louis-Philippe fit disparaître de l'édifice toute trace de sculpture religieuse. Une composition au caractère national devenait nécessaire. Guizot restait chargé de l'exécution du décret qu'il avait contresigné. Appelé par lui, Charles Lenormant était directeur des beaux-arts auprès du ministère de l'intérieur. Archéologue et critique distingué, Lenormant avait en haute estime le talent et la personne de David. C'est lui qui fit attribuer au maître la commande du fronton... L'édifice que devait orner David datait de 1791 dans l'esprit public. Il lui fut demandé d'en respecter la genèse; il accepta. — Au centre du bas-relief, debout, le front couronné d'étoiles, est la figure allégorique de la Patrie... David s'est inspiré, pour la tête de cette Muse, du portrait de la jeune patricienne qu'il avait entrevue à Rome, Cecilia Odescalchi. »

Puis M. Jouin décrit tour à tour les personnages qui remplissent la droite et la gauche de l'œuvre immense : à gauche, du côté de la Liberté, Malesherbes, Mirabeau, Fénelon, Manuel, Carnot, Berthollet, Laplace, Louis David, Cuvier, La Fayette, Voltaire, Rousseau, Bichat, et les élèves des Facultés; à droite, du côté de l'Histoire, le général Bonaparte, André Étienne, le tambour d'Arcole, et des soldats de chaque arme personnifiant la valeur militaire : un canonnier, un dragon, un lancier polonais, un hussard, un marin de la garde, un cuirassier et un grenadier de la 32e demi-brigade, dans lequel M. Jouin reconnaît Pierre Bertrand, Trompe-la-Mort, dont David a secouru la vieillesse indigente, et enfin des élèves de l'École polytechnique.

« Le fronton, poursuit M. Jouin, fut la source de contestations prolongées entre le statuaire et le pouvoir. Nous avons dit quelle était la situation des esprits lorsque parut le décret de 1830. L'esquisse du bas-relief, présentée à Guizot, ministre de l'intérieur, fut approuvée sans réserve, et l'artiste s'occupa de la préparation du modèle.

1. M. Jouin veut sans doute parler de cette croix rayonnant dans les nuages, que l'on voit substituée à la composition de Moitte dans la lithographie de Chapuy, en 1826.

Mais les événements se précipitèrent. La Fayette étant passé dans les rangs de l'opposition, le roi regretta que le général figurât sur le fronton. La mémoire de Manuel se perdait dans le passé. M. Thiers, alors ministre, appela David : on était en 1834. L'artiste refusa de rien modifier dans l'esquisse officiellement acceptée. M. Thiers n'insista pas, et il contresigna la commande. David reprit son travail avec ardeur, et au mois de juin 1837 le bas-relief était entièrement terminé. Le statuaire se croyait à l'abri de difficultés nouvelles ; il se trompait.

« On sait que, dès le 29 juillet 1831, la fête anniversaire des « trois jours », présidée par le roi lui-même, qui s'était rendu au Panthéon, avait consacré la destination récente de l'église Sainte-Geneviève. Lorsqu'en 1834, à l'occasion du différend qui s'éleva entre le ministre de l'intérieur et David, on eut connaissance des changements qui s'étaient opérés dans l'esprit du roi, l'archevêque de Paris conçut quelque espoir de faire rendre au culte la basilique construite par Soufflot. Des démarches furent faites aux Tuileries par M. de Quélen, et aussitôt l'opinion publique prit parti dans la question. Proudhon devait se charger plus tard de justifier les prétentions du prélat. (P.-J. Proudhon, *du Principe de l'art et de sa destination sociale*. Paris, Garnier, 1865, in-12.) Mais, à l'époque de ces luttes, l'homme qui eut le plus à souffrir, ce fut David. Le 21 juillet 1837, M. de Montalivet, qui avait repris le portefeuille de l'intérieur depuis quelques mois, visita les sculptures du fronton. Le lendemain, le ministre faisait appeler l'artiste. Une longue conversation, relatée par David lui-même, fut échangée. Le statuaire se refusait à rien reprendre dans son travail, et demandait que le fronton fût découvert pour l'anniversaire des « Journées ». Il n'obtint pas gain de cause.

« C'est alors que la presse se prononça presque unanimement en faveur de l'artiste. « La gloire, écrivait Gustave Planche, entre comme élément nécessaire dans la récom- « pense. Impassible et désintéressée, cette assemblée de grands hommes qui reçoit le « prix de son dévouement encourage la foule à bien faire, mais ne la pousse pas aux « luttes tumultueuses. » (*Le Fronton du Panthéon*, *Revue des Deux Mondes* du 15 août 1837.) — Les élèves de l'École polytechnique proposèrent à l'artiste de détruire l'échafaud par le feu et de découvrir ainsi son travail. Leur lettre, que nous avons sous les yeux, est adressée « Au sculpteur David, le citoyen indépendant. » Un membre de la famille Desgenettes, l'ancien chirurgien de l'armée d'Égypte, faisait part au sculpteur de son dessein d'organiser une inauguration populaire. David ne consentit à aucune manifestation. Remerciant ceux dont il recevait des marques d'estime, il ne cessa de donner l'exemple d'un grand calme et d'une dignité parfaite. Un matin du mois de septembre, deux inspecteurs furent aperçus descendant par l'escalier de la coupole ; le lendemain, des ouvriers procédèrent à l'enlèvement de l'échafaud, et, sans même que l'artiste eût été prévenu, le fronton fut découvert. Le peuple ne se montra pas moins empressé que la critique à admirer les sculptures de David. — Le 24 juin 1848, lors de la reprise du Panthéon sur les insurgés par le général Damesme, la mitraille endommagea gravement le fronton. David obtint de restaurer son travail. »

Et, dans les pièces justificatives du tome I[er] de son travail définitif sur *David d'Angers, sa vie, son œuvre, ses écrits et ses contemporains*, M. H. Jouin cite deux lettres adressées par Constant Dufeux, l'architecte du Panthéon, à M[me] David, femme du grand artiste. La première

est datée du 10 décembre 1852 et fait allusion à la nouvelle transformation du monument, qui va être racontée ci-après, et aux projets non exécutés qui en furent la suite :

« Croyez, je vous prie, que l'estime, l'affection et la reconnaissance que je porte à M. David sont en veille pour que rien de préjudiciable ne soit fait aux œuvres que nous avons de lui au Panthéon. Le modèle du fronton, pour lequel vous vous alarmez, était dans une salle qui va être donnée au maître de chapelle, pour servir à l'étude du chant religieux. Ce modèle est trop grand, je crois, pour trouver place dans l'atelier de M. David. Je l'ai fait descendre, à grands frais et avec la plus grande précaution, dans l'un des caveaux : il sera là, auprès des modèles de Soufflot, dans un lieu fermé et sûr, à l'abri de toute atteinte; personne n'a songé à le casser, et je n'eusse pas laissé y toucher sans vous en prévenir. J'ai vu, il y a une douzaine d'années, la collection des modèles de David dans le Musée d'Angers; je me rappelle l'impression qu'elle m'a faite, et je sens qu'il est urgent qu'aucun de ces modèles ne disparaisse. — J'ai eu plusieurs fois l'honneur de me présenter chez vous, madame, sans avoir pu vous rencontrer; je voulais vous entretenir, non pas de ce qui a été fait ou arrêté, mais de ce qui a été dit relativement au fronton. J'ai souvent pensé en écrire à M. David, mais comme en définitive rien n'a été résolu, je me suis abstenu, pensant seulement vous voir pour vous en parler. — Mon attitude auprès de tous, et particulièrement des personnes dont je dépends, a été d'abord de ne prendre l'initiative d'aucune proposition relativement au fronton. Quand il a été question, en pourparlers seulement, de le détruire [1], alors seulement j'ai ouvert la proposition qui a depuis été formulée par un désir de le transporter à Versailles et de le reconstruire dans une salle de verdure faite exprès dans les jardins, en choisissant un jour et une hauteur favorables. J'ai encore, par plus de précaution, demandé qu'un élève de David me fût adjoint, pour veiller à la démolition, reconstruction, et réparation s'il y avait lieu. — Voilà, madame, tout ce que j'ai à vous dire sur le fronton et sur le modèle. Si vous

1. Je dois à l'obligeance de M. H. Jouin communication de la curieuse note suivante, relative au projet de démolition du fronton de David. M. Jouin tenait, je crois cette anecdote de M. le baron Larrey lui-même.

« Vers le temps où s'échangeaient les lettres de Constant Dufeux avec Mme David, le baron Larrey se trouvant au camp de Châlons, à la table de Napoléon III, le nom de David fut prononcé dans la conversation.

« — Vous connaissez cet artiste? dit l'Empereur au baron Larrey.

« — Oui, sire, je le connais et je l'estime profondément.

« — C'est un adversaire implacable, m'a-t-on dit.

« — C'est un grand artiste, Sire; il a fait le Fronton du Panthéon, et nulle part l'image sculptée de Napoléon Ier n'a revêtu une allure aussi grande que sur cette page glorieuse, la mieux placée d'ailleurs dans la capitale pour que rien n'échappe de sa valeur.

« — Vraiment? dit l'Empereur, j'ignorais cela.

« — Ce que je viens de dire, ajouta le baron Larrey, vous sera confirmé par tout homme de bonne foi.

« Cette intervention courageuse sauva le fronton de David d'un déplacement qui eût sans doute entraîné sa destruction. »

avez une place meilleure que celle que j'ai choisie pour conserver cette remarquable étude de monsieur votre mari, elle est à votre disposition, et je serais heureux de mettre tout mon empressement à satisfaire vos moindres désirs. »

Deux ans après la mort de David, Constant Dufeux écrivait de nouveau, le 6 janvier 1858, à la veuve du sculpteur :

« Je me mets tout à votre disposition pour livrer aux personnes que vous m'adresserez le beau modèle du fronton du Panthéon, exécuté par M. David d'Angers. Je suis heureux de remettre cet ouvrage entre vos mains, madame, parce que sa conservation sera actuellement assurée, et, le Musée d'Angers le recueillant, il sera le complément essentiel qui manquait, au milieu des œuvres déjà réunies de l'illustre statuaire angevin. J'ai souvent, en visitant les salles David, désiré ce qui va s'accomplir, et, lors de mon dernier voyage à Angers, il y a environ six semaines, j'ai proposé à M. Dauban de lui remettre ce modèle capital aussitôt qu'il pourrait le faire retirer du Panthéon, où je *le conservais de mon mieux,* ce qui ne veut pas dire *le mieux possible,* puisque, malheureusement, je ne pouvais le tenir à l'abri des visiteurs qu'en le renfermant dans un caveau bien sec, mais à peu près privé d'air... »

Dans la visite que M. de Montalivet fit au Panthéon en juillet 1837, pour y examiner le fronton de David et les bas-reliefs de Nanteuil, il put donner l'ordre de découvrir également les pendentifs de Gérard, qui venaient d'être terminés pour la fête révolutionnaire... ».

M. Ch. Blanc, dans son beau livre : *Les artistes de mon temps* (Paris, Didot, 1876), a raconté d'une manière d'autant plus intéressante qu'il fut, comme directeur des Beaux-arts, patron de la commande faite à l'artiste, l'entreprise tout à fait grandiose de la décoration du Panthéon par M. Paul Chenavard :

« Quand vint la révolution de 1848, qui était selon son cœur, Chenavard sentit renaître ses ambitions et il fit part de ses projets au ministre de l'intérieur et au directeur des beaux-arts. Accablé de travaux, ayant une forte partie de la révolution sur les bras, M. Ledru-Rollin, qui connaissait Chenavard, ne put le recevoir que la nuit, dans une petite pièce du second étage où il se cachait même des huissiers pour s'appartenir quelques instants. L'artiste mit sur table une quantité de dessins qui étaient des compositions historiques et symboliques pour la décoration du Panthéon français. Il avait conçu le plan d'une palingénésie universelle où il montrerait la transformation de l'humanité, les évolutions morales du monde. Les parois du Panthéon se prêtaient à merveille au développement de cette suite de pensées. Toute la partie gauche serait consacrée aux grandes phases de l'histoire antique; toute la partie droite serait réservée à l'ère chrétienne; et le fond du temple devait être occupé par une peinture représentant la prédication du Christ sur la montagne. L'Évangile se trouvait ainsi marquer la fin des temps antiques et le commencement des temps modernes qui s'arrêteraient à la Révolution française. On voyait, il m'en souvient, sur cette table, tantôt en esquisses légères, tantôt en dessins achevés, une série de scènes héroïques ou historiques, les commencements de Rome, le siège de Carthage, la mort de Socrate, qu'il avait fallu

recommencer après la fameuse composition de David, et qui est différemment belle; César passant le Rubicon, les temps d'Auguste, l'étable de Bethléem, les chrétiens dans les catacombes, morceau dont l'invention est sublime; et le pape Léon arrêtant Attila aux portes de Rome par la seule force de l'esprit. Puis viennent les poètes italiens de la Renaissance, puis Luther à Wittemberg, puis le siècle de Louis XIV dans les jardins de Versailles, ensuite l'époque des encyclopédistes, figurée par l'escalier de Voltaire, que montent et descendent les philosophes de son siècle; enfin la Révolution française, telle qu'elle est représentée dans le tableau inachevé de Mirabeau apostrophant Dreux-Brézé, et dans le dessin de la Convention nationale que possède maintenant le prince Napoléon. Malgré la fatigue que lui causaient tant d'insomnies forcées, Ledru-Rollin écouta jusqu'au bout Chenavard et considéra une à une les compositions projetées. L'artiste s'expliqua... M. Ledru-Rollin, après deux jours de réflexion, et après avoir bien voulu nous consulter, confia la décoration du Panthéon à Paul Chenavard, et lui ouvrit un premier crédit de 30,000 francs, au moyen duquel il put entamer son immense travail. »

Nous interrompons ici le récit de M. Ch. Blanc, pour transcrire le très curieux décret que M. Ledru-Rollin, membre du gouvernement provisoire, promulgua le 11 avril 1848 :

« Au nom du peuple français,

« Sur la proposition du directeur des beaux-arts, le ministre de l'intérieur décrète :

« Il sera exécuté dans l'intérieur du Panthéon une suite de peintures murales par le citoyen Paul Chenavard, et sous sa direction, conformément aux projets et aux esquisses qui ont été mises sous les yeux du ministre. Sur la demande du citoyen Chenavard, il lui est alloué, pendant toute la durée des travaux, une somme de 4,000 francs par an. Le citoyen Chenavard est autorisé à s'adjoindre les artistes qu'il jugera convenable pour la meilleure et plus prompte exécution desdits travaux. Le maximum de la rétribution des artistes employés à ces travaux sera de 10 francs par jour, les frais matériels étant supportés par l'État. Sur la demande du citoyen Chenavard, le ministre se réserve la faculté de suspendre le travail commencé après examen fait par une commission nommée par lui. »

« Les choses allèrent au mieux durant quatre ans (nous reprenons le récit de M. Ch. Blanc). Chenavard composa quarante compositions et environ dix-huit cartons de six mètres de haut sur trois ou quatre mètres de large, et il les dessina en clair-obscur, assisté successivement de Papéty, de Bézard, de Brémond et de Comairas, anciens pensionnaires de Rome. Bien que ses collaborateurs fussent des hommes d'un mérite connu, éprouvé, on peut dire que leur collaboration n'a pas empêché l'uniformité absolue de ces dix-huit cartons, qui semblent sortir d'une seule main et qui n'ont pas la moindre ressemblance avec ce que Papéty et Bézard, notamment, ont produit lorsqu'ils ont travaillé pour leur compte.

« La peinture en camaïeu est souvent ce qui convient le plus à l'expression des idées : non seulement elle en dit mieux la dignité austère et la grandeur, mais elle satisfait l'intelligence par une correspondance naturelle entre l'unité du ton et l'unité de la pensée... Les cartons en clair-obscur de Chenavard sont exécutés précieusement et très finis. La suppression des teintes est rachetée par un modelé sincère, mâle et

plein de relief... Indépendamment des dix-huit cartons dont nous venons de parler, Chenavard avait exposé une vingtaine de compositions en petit, très terminées, et qui étaient destinées à la décoration du temple. Parmi ces compositions, il y en avait cinq plus importantes représentant l'Enfer, le Purgatoire, la Résurrection et le Paradis. On devait les reproduire sur lave, et les placer en manière de pavement, dans le chœur, la nef et les transepts. La cinquième qui aurait occupé le centre, au-dessous



PREMIÈRE ESQUISSE DE GROS POUR SA COUPOLE DE SAINTE-GENEVIÈVE.

(Musée Carnavalet.)

de la coupole, résume la pensée générale de la philosophie de l'histoire, depuis le commencement du monde jusqu'à nos jours, c'est-à-dire jusqu'à la Révolution française. Ce système de pavement, renouvelé de l'antique, eût aussi rappelé celui de la cathédrale de Sienne.

« Aux quatre piliers qui soutiennent la coupole étaient adossées (dans le projet du décorateur) les statues de Moïse, d'Homère, de Platon et de Galilée, signifiant les âges religieux, poétique, philosophique et scientifique de l'humanité. Décrire ce vaste

ensemble de décoration, ce serait en quelque sorte écrire un discours sur l'histoire universelle; il y faut renoncer. En somme, dans la pensée de l'artiste, le Panthéon devenait une sorte de Westminster français. C'est là ce qui explique pourquoi les compositions de Chenavard étaient monochromes. L'autorité de la monochromie répondait mieux, en effet, au sentiment que doit éveiller la vue d'une nécropole. Cependant, comme l'absence de toute coloration pouvait faire dégénérer en tristesse l'austérité voulue, l'artiste, à l'imitation de ce qui s'est pratiqué souvent dans l'antiquité, prétendait appliquer des couleurs et des dorures sur l'architecture même, c'est-à-dire sur les moulures qui auraient encadré les compositions. On aurait ainsi réalisé, sur des pensers nouveaux, un temple antique. J'ajoute que ces dessins, qu'on regarde comme des cartons et que nous avons nous-mêmes appelés ainsi, n'étaient pas autre chose que les originaux qui eussent été marouflés, c'est-à-dire collés sur les murailles, pour être ensuite recouverts d'une sorte de vernis qui les eût garantis contre l'humidité; après quoi l'artiste, au moyen de légers glacis colorés, eût fait des raccords et eût harmonisé la monochromie de ses compositions avec la polychromie et la dorure des encadrements architectoniques. »

A l'occasion de l'*Exposition des cartons de Paul Chenavard pour la décoration du Panthéon*, organisée en 1876 par la ville de Lyon, en son palais Saint-Pierre, M. Ch. Blanc écrivit en un précieux livret spécial l'histoire de la grande œuvre de son ami. Ce sont ces 36 pages que j'aurais dû transcrire ici, car mon cher confrère n'y a rien omis qui pût faire apprécier dans son ampleur et dans ses détails la pensée et la marche de l'entreprise à l'honneur de laquelle il avait été si intimement mêlé. Si j'ai cité de préférence les *Artistes de mon temps*, c'est que le récit y était plus succinct et mieux à la mesure d'une coupure permise; mais le livret de l'exposition de Lyon est de lecture obligée pour qui voudra connaître par le menu les origines et les fortunes diverses des cartons de Chenavard; de même qu'il conviendra de lire, dans l'*Art moderne* de Théophile Gautier, auquel renvoie Ch. Blanc, la merveilleuse description et la poétique analyse de ces compositions philosophiques.

Le public a connu les cartons de Chenavard par le Salon de 1853, où ils remplissaient presque entièrement trois des faces du vaste atelier des décorations de l'Opéra, transformé en salle d'exposition, aux Menus-Plaisirs du faubourg Poissonnière; l'impression produite fut très considérable : on se trouvait en face de l'œuvre d'un grand esprit. Je transcris ici la note qui me fut remise par M. Chenavard, comme indication de la série des cartons exposés par lui :

« Les dessins qui sont réunis dans cette salle font partie d'une suite de compositions qui étaient destinées à décorer l'intérieur du Panthéon :

« Commencement de Rome. — Des bergers du Latium découvrent au bord du Tibre, parmi les roseaux, Rémus et Romulus allaités par une louve.

« Junius Brutus, pour obéir aux lois, fait mourir en sa présence ses deux fils qui avaient conspiré contre la République.

« Apogée de la République. — Conquêtes des Romains. — Scipion.

« César passe le Rubicon. — Commencement des guerres civiles.

« Mort de Caton et de Marcus Brutus. — Fin de la République romaine.

« La paix sous Auguste; il ferme le temple de Janus.

« Naissance, Prédication et Passion de Jésus-Christ.

« Les premiers chrétiens dans les catacombes; au-dessus, un triomphe.

« Attila, suivi de ses hordes, s'arrête devant le pape Léon, porté en tête de son clergé.

« Commencement de la Réforme; Luther déchire les bulles du pape dans l'église de Wittemberg.

« Époque de Louis XIV. — Le Roi, avec ses ministres Colbert et Louvois, projette la conquête de la Hollande et de la Franche-Comté. Près d'eux sont placés le grand Condé et Mme de Maintenon. Plus loin, à droite, Turenne écoute Bossuet. Sur l'escalier, Corneille, Molière, La Fontaine, Boileau et Racine; et, à gauche, Mmes de Montespan, La Vallière et Sévigné; Puget regarde de loin l'effet des décorations du jardin de Versailles.

« L'Enfer. Le Purgatoire; le musicien qui occupe le centre du tableau est Caselia.

« L'Entrée du Paradis. Résurrection des morts; séparation des bons et des méchants; les bienheureux sont introduits dans le Paradis par la Vierge et les Apôtres, au-dessous, sur le second plan, on a rappelé le mythe antique de Psyché et l'Amour.

« Le Déluge. Lutte des hommes contre les géants et les animaux.

« Mort de Zoroastre. — Fin de la théocratie antique. — Avènement de la caste des guerriers.

« Guerre de Troie; Homère.

« Mort de Socrate; morale.

« Baptême de Constantin; le pouvoir spirituel s'établit temporairement.

« Saint Ambroise refuse l'entrée de l'Église à l'empereur Théodose; accroissement de la puissance religieuse.

« Fuite de Mahomet (l'Hégire).

« Couronnement de Grégoire VII.

« Sac de Jérusalem; les Croisés s'emparent du butin qu'ils rapportent en Occident.

« Les poètes d'Italie et les femmes; Dante pleure Béatrix morte; Pétrarque et Laure; Arioste et les princesses de Ferrare; Boccace dans le fond.

« Serment du Ruthli; éveil de la liberté moderne.

« Siècle de Léon X; les artistes élèvent le Vatican.

« Découverte de l'imprimerie; atelier de Guttemberg; Fust et Schœffer.

« Voltaire et les encyclopédistes.

« Révolution française. — Napoléon, se séparant du groupe des hommes illustres de son temps dans la guerre, la politique et les arts, va rejoindre les trois grands hommes qui, dans le passé, ont comme lui opéré l'unité de leur époque : Alexandre, César et Charlemagne. Autour de la barque qui les porte viennent ceux qui ont tendu au même but sans y pouvoir atteindre : Grégoire VII, Charles-Quint, etc. Les personnages allégoriques de la Mort et de l'Amour, qui les suivent, indiquent les transformations incessantes des sociétés. Ce tableau, qui dans le monument aurait fait face à

celui du déluge, aurait été le dernier de la série, dont on n'a pu exposer qu'une partie à cause de l'état trop incomplet où se trouve le reste. »

A la dernière page de son livret de l'exposition de Lyon, Ch. Blanc a inséré un catalogue chronologique des cartons de P. Chenavard. Ce catalogue, d'un ordre plus logique, cela va sans dire, que celui rédigé à la hâte par l'artiste, au point de vue du placement de ses vastes toiles, complète la série donnée ici par nous; on y trouve, en effet, des compositions que ne connut point l'Exposition universelle de 1855 : « les Bergers chaldéens; — les Rois d'Égypte jugés après leur mort; — Moïse sur la montagne; — Hérodote, commencement de l'histoire; — Hippocrate au lit des malades; — Démosthène à la tribune; — la Séparation des apôtres; — la Découverte de l'Amérique; — la Philosophie de l'histoire, pavement circulaire sous la coupole; — les Statues d'Alexandre et de Charlemagne (pour les deux extrémités de la croisée), et celles de Moïse, Homère, Socrate, Galilée (qui devaient être adossées aux quatre piliers de la coupole). » — Dans cette énumération fournie par M. Ch. Blanc, on apprend que les grands cartons du *Baptême de Constantin*, des *Poètes d'Italie* et de l'*Escalier de Voltaire* ont été perdus. Ces compositions n'existent plus que par des dessins de moindre format.

L'exposition des cartons de M. Chenavard, en 1853, valut à l'artiste la décoration de la Légion d'honneur, et l'Empereur, au dîner qui eut lieu à Saint-Cloud, le soir de la solennité, prit un plaisir extrême à la causerie neuve pour lui et indépendante de ce philosophe d'une simplicité antique, dont la voix enrouée engluait et charmait les oreilles, de ce rêveur plein de vues nourrissantes et ingénieuses.

Deux ans après, je l'ai dit, les cartons de Chenavard reparaissaient à l'Exposition universelle des beaux-arts, dans la même salle du palais de l'avenue Montaigne où Kaulbach avait exhibé les siens, et l'on put juger alors combien, en ces sortes d'ouvrages austères et pensés, l'artiste français avait à la fois plus de clairvoyance instinctive, de sobriété et de tenue, et plus de réelle science historique, et, malgré son apparence un peu lourde, un sentiment autrement fin des vraies traditions de l'art.

Depuis lors, ces vastes toiles étaient demeurées enroulées et perdues pour le public, quand, après 1870, elles reparurent un moment dans l'une des galeries supérieures du palais des Champs-Elysées. Ne voulant point que désormais elles restassent inutiles et cachées et dépérissent dans d'éternels magasins, je proposai, dès la première répartition qui fut faite, sous ma direction, aux collections publiques des départements, de les attribuer au musée d'Amiens, qui me paraissait le mieux en état, par

ses vastes proportions, de donner le jour le plus convenable à leur entier développement ; mais presque aussitôt, sur le désir de l'artiste lui-même, qui avait d'abord paru agréer l'emploi fait de son œuvre, ou plutôt sur la légitime et bien naturelle réclamation de la ville de Lyon, sa patrie, légataire à l'avance de ses portefeuilles d'études et d'estampes, une négociation favorisée par nous s'ouvrit entre Lyon et Amiens, et, grâce à une commande de travaux décoratifs pour la ville d'Amiens, que nous pûmes faire approuver en échange par le ministre d'alors, les cartons de M. Chenavard, l'une des productions capitales de notre école contemporaine, appartiennent désormais à la ville natale du peintre. Ils ont été, Dieu merci, avant leur départ pour Lyon, photographiés par MM. Braun, et les amis du talent de Chenavard peuvent montrer avec orgueil, dans cette suite d'estampes, la conception vraiment robuste et haute qui avait inspiré cette puissante épopée humanitaire. Le jour où moi-même j'eus à dérouler au ministre un projet tout autre pour la décoration du Panthéon, je pus dire, sans que personne contredît mes paroles, que la tentative de M. Chenavard, inapplicable désormais à un monument rendu au culte, avait fourni à cet artiste éminent « l'occasion de donner la mesure de sa vaste culture d'esprit, de son abondante invention et de son respectueux sentiment des grands maîtres. »

Le 6 décembre 1851, le prince-président de la République, répétant textuellement les paroles mêmes de son oncle, décrétait :

« L'ancienne église Sainte-Geneviève est rendue au culte, conformément à l'intention de son fondateur, sous l'invocation de Sainte-Geneviève, patronne de Paris... »

Voilà qui explique les lettres citées plus haut de Constant Dufeux à Mme David d'Angers, et voilà aussi pourquoi un sculpteur qui ne fut pas sans talent, mais dont on ne saurait comprendre en ce cas l'innocente présomption, concevait aussitôt l'idée de remplacer le fronton de David, du grand David, de David qui vivait encore, par un fronton de sa composition, mieux approprié, c'était vrai, à la nouvelle consécration du monument. C'était M. Desprez, et nous donnons ici l'explication écrite par lui-même de son modèle en cire, qu'il légua à sa mort à Hiolle, son élève.

« Notice sur le nouveau projet de fronton de l'église Sainte-Geneviève. Le centre du fronton représente l'apothéose de sainte Geneviève, entourée d'anges, dont deux portent ses attributs : une houlette, une brebis, symbole de son origine; la sainte s'élève vers le ciel. Au côté gauche, Napoléon III remet au clergé les clefs du temple rendu au culte. Au côté droit, Clovis, par considération pour la sainte, accorde la liberté à des prisonniers. Dans l'angle de droite, la patronne de Paris, encore enfant, fait son premier miracle. Elle adresse sa prière à Dieu et bénit l'eau du puits. Sa mère

lave ses yeux avec cette eau et recouvre la vue. Dans l'angle de gauche, la sainte accourt avec des provisions au secours des malheureux qui éprouvent les horreurs de la faim. »

Cette substitution d'un fronton nouveau à celui de David, qui nous paraît à nous une pensée si bizarre, l'idée religieuse s'associant, pour bien dire, naturellement, à toutes les œuvres d'un caractère élevé, — et aucune œuvre, malgré certaines figures de détail, n'a un sens général plus patriotique et un feu plus héroïque que celle-ci; — cette substitution n'avait rien, il faut l'avouer, qui effarouchât les esprits d'alors, témoin la description qu'a donnée M. Charles Lucas, dans la *Revue de l'art chrétien* (2e série, tome Ier, année 1874), d'un projet de décoration du Panthéon qu'avait conçu Constant Dufeux, l'ingénieux architecte de Sainte-Geneviève, et dont il ne put que tracer les croquis et ébaucher certaines parties d'exécution :

« Dans son projet de décoration extérieure, la sculpture jouait un rôle immense : en dehors des groupes demandés au sculpteur Maindron, et représentant, l'un, sainte Geneviève arrêtant Attila[1], et l'autre Clovis recevant le baptême de saint Remi, de nombreux bas-reliefs formaient, placés dans la partie en imposte des portes et au-dessous des chapiteaux, la série des hauts faits de notre histoire nationale. La suite de ces bas-reliefs, interrompue sur les pilastres servant de contreforts aux façades latérales, s'y voyait remplacée par des statues ayant au-dessous des guirlandes et des inscriptions. Sur la façade principale, sous le portique, cinq bas-reliefs représentaient, au milieu, la Cène; à droite et à gauche, deux épisodes de la vie de sainte Geneviève, et, aux extrémités, la fondation de l'église et son retour au culte. Dans la hauteur des chapiteaux, des guirlandes reliant entre elles des croix latines accompagnaient le chiffre de la sainte, S. G. entrelacés. Dans la frise, l'inscription latine et chrétienne : DOMUS . SUB . INVOCATIONE . SANCTÆ . GENOVEFÆ. remplaçait la devise patriotique : AUX GRANDS HOMMES LA PATRIE RECONNAISSANTE, et le fronton de David d'Angers, cette œuvre remarquable, mais si peu en harmonie avec une église chrétienne, était déposée, comme le demande avec tant de raison notre collaborateur, M. Ch. Timbal, et faisait place à une grande page sculpturale représentant la *Dispersion des apôtres,* dominés par une figure de Christ, les envoyant catéchiser tous les peuples au travers des continents et des mers. Des acrotères, véritables groupes de statues, dont l'un, placé au-dessus du fronton principal, représentait l'*Extase de la sainte,* et dont les autres empruntaient au christianisme les données de leur composition, animaient, avec les statues de nos gloires nationales, placées sur les dés de la balustrade, la silhouette aussi monotone que monumentale de cette partie inférieure dont un toit orné complétait la décoration. Dans la frise qui règne au-dessus des colonnes entourant le

1. La commande du groupe d'*Attila et Sainte-Geneviève* à M. Maindron, pour le prix de 10,000 francs, remonte à la date du 1er mars 1853, et l'œuvre devait être mise en place à l'occasion de la fête du 15 août. Ce n'est pourtant que le 30 avril 1858 que le groupe en marbre est *acquis* par le ministère et payé 8,000 francs. Le bloc avait sans doute été fourni par l'administration.



J. J. Meyer exp.

Gazette des Beaux Arts

LE GREFFEUR

Gaujean sc.

Imp A Salmon

tambour qui relie la coupole à l'église, une inscription extérieure, rappelant celle intérieure du dôme de Saint-Pierre de Rome, était consacrée à sainte Geneviève, et des statues placées au-dessus de ces colonnes en prolongeaient les axes et conduisaient le regard jusqu'à la naissance du dôme. Sur celui-ci, de nombreux motifs décoratifs répétaient le chiffre de la sainte, le contour aimé du visage de la vierge de Nanterre placé dans une auréole d'or, et la croix sur laquelle réside tout salut. Enfin, dans son projet, Constant Dufeux, toujours d'après le dessin que j'ai sous les yeux et suivant ce que nous dit son biographe et élève Féraud, « déposait la lanterne qui, outre qu'elle charge inutilement la coupole extérieure, imprime à ces belles voûtes, par l'effort du vent, des vibrations dangereuses. » Il remplaçait dans son projet ce pseudo-péristère par un couronnement en bronze doré (dans lequel huit anges sonnaient de la trom-« pette sacrée) et au-dessus duquel s'élevait, portée sur un pavois (et dominée par la « croix), la noble et douce figure si chère aux Parisiens. » Avant de voir presque entièrement ajourner ce vaste projet de décoration extérieure du Panthéon redevenu Sainte-Geneviève, Constant Dufeux eut cependant la satisfaction d'en diriger un commencement d'exécution. Il composa, fit fondre sous sa direction et poser, nous dit son biographe Féraud, « les belles portes latérales en bronze, chef-d'œuvre de goût jusque « dans leurs moindres détails, et où se trouve appliqué l'un des grands principes d'art « qu'il professait : que la forme doit se ployer aux conditions normales, aux exigences « de la matière, et non la matière à la forme; l'une étant l'œuvre de la nature, l'artiste « doit y soumettre l'autre... » Rappelant, avant toute autre idée, que l'église Sainte-Geneviève était et devait rester un monument tout à fait spécial et élevé à la glorification de la sainte, Constant Dufeux voulait avec raison placer la châsse contenant les reliques de sainte Geneviève à la rencontre des deux axes de l'église, au centre même de la coupole, à l'endroit où, dans une basilique primitive, eût été érigé le principal autel. Il disposait de plus cette châsse en contre-bas du sol actuel de l'église et au-dessous même du niveau des caveaux... »

Suit la description de la crypte mystérieuse et du sarcophage monumental contenant la châsse de la sainte; mais à quoi bon cet enterrement de la châsse? J'avoue que le projet de Soufflot, plus simple et plus naturel, qui la plaçait au grand jour, sous le dôme, à la même rencontre des axes et à première vue des fidèles qui visitaient le monument, me plaisait bien davantage. Soufflot avait bien prévu, lui aussi, le tombeau dans une crypte, mais la châsse dominait extérieurement et semblait exhaler au dehors une bénédiction perpétuelle.

« Je ne ferai que rappeler ici, dit encore M. Lucas, le mobilier provisoire comprenant maître-autel et chaire à prêcher, stalles et clôture du chœur avec chemin de croix, que Constant Dufeux dut faire exécuter avec précipitation et dans les données les plus économiques, pour la cérémonie d'inauguration du Panthéon redevenu Sainte-Geneviève. »

PH. DE CHENNEVIÈRES.

La suite prochainement.)

LA PEINTURE DÉCORATIVE

AU XIXe SIÈCLE

M. PUVIS DE CHAVANNES



QUAND on gère bien sa fortune, il faut en dresser l'inventaire à intervalles réguliers. Chacune des valeurs prise à partie, on en écrit l'histoire, on en fait l'estimation passée, présente et future, et après force travaux et calculs on sait ce qu'on a et on prévoit ce qu'on aura. Cette sage conduite doit nous servir d'exemple pour nos richesses d'art et nos gloires contemporaines. La France est une millionnaire et c'est lui rendre service que de donner de l'air aux titres qu'elle garde en portefeuille. On répare les oublis, on constate la hausse; on prédit la fièvre des enchères. J'ai grande confiance dans la justice dernière, et la postérité mérite la réputation dont elle jouit. Elle finit comme les pendules par sonner; mais, si elle retarde, un bon coup de pouce donné à propos la remet à l'heure. Il me semblait, en parcourant dernièrement les salles du Musée des arts décoratifs, que nous avions là une série d'artistes et d'ouvrages qui méritent qu'on s'occupe d'eux. Ils forment un groupe de cet inventaire d'art que nous ne saurions faire tout entier et dont j'essayerai aujourd'hui de détacher un chapitre. M. Puvis de Chavannes ne mérite-t-il pas, par exemple, qu'on s'arrête quelque temps sur son œuvre? Quelqu'un parlera un autre jour des décorations de M. Galland, et ainsi justice sera rendue aux premiers parmi les maîtres décorateurs.

M. Puvis de Chavannes est né à Lyon, où son père était ingénieur en chef des mines. Il se destinait à la même carrière et se préparait à l'École polytechnique, lorsqu'une maladie grave vint modifier ses pro-

jets, et l'art l'emporta sur la science. Nous voilà en présence d'une vocation un peu tardive mais sincère. Ce n'est point une organisation exceptionnelle et précoce qui entraîna le néophyte. Il cédait à un penchant longtemps médité et il contractait avec la peinture un mariage de raison.



ÉTUDE DE TÊTE RENVERSÉE.

(Dessin de M. Puvis de Chavannes.)

Le magistrat qui reçut ses serments fut M. Henry Scheffer, artiste grave, qui lui donna de bons conseils et de sérieux exemples. Au bout de deux ans il partait pour l'Italie et, quand il fut de retour, il alla frapper à la porte de Couture. Son atelier jouissait d'une grande réputation, à laquelle M. Puvis de Chavannes ne contribua point. Il n'y fit qu'un court

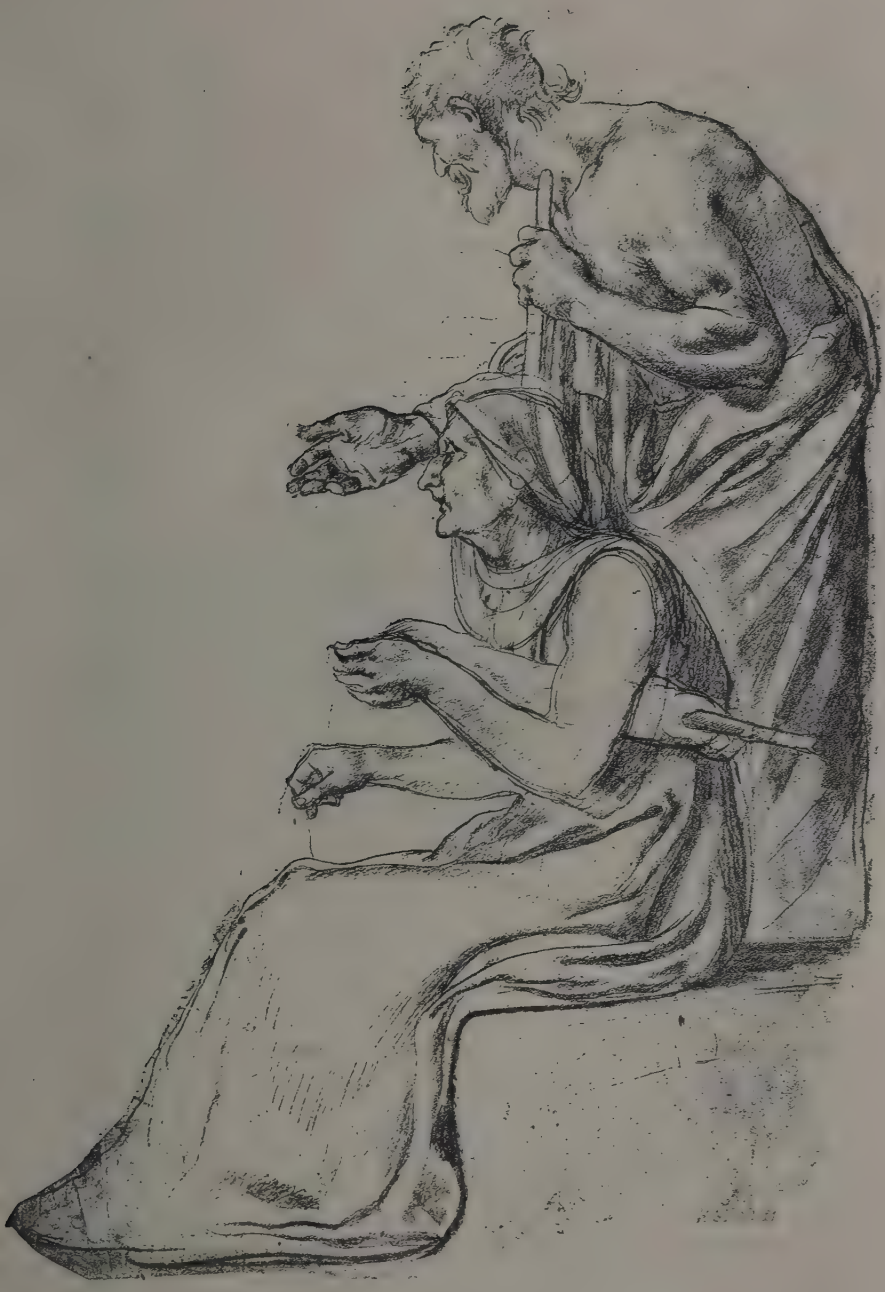
séjour et les anciens élèves se rappellent encore comment il le quitta. Un matin où le jour gris noyait l'atelier dans une pâle clarté et où l'élève s'efforçait de rendre de son mieux les tons argentés et la douce harmonie des chairs, Couture entre et fait sa tournée de corrections. Arrivé devant le chevalet de Puvis de Chavannes il grommelle en fronçant le sourcil :

— Vous n'y êtes pas du tout. Donnez-moi votre palette. Et aussitôt, devant le disciple ébahi, le maître compose son ton de lumière, mélange selon la formule de blanc d'argent, de jaune de Naples, de vermillon et de cobalt. En un instant l'étude changeait de couleur et le maître amoncelait ses empâtements tout en maudissant Ingres et Delacroix.

— Comment, monsieur Couture, s'écria Chavannes, c'est vraiment ainsi que vous voyez le modèle!

Sa figure exprimait la surprise et le désespoir. On ne le revit plus jamais.

Alors commença pour Puvis de Chavannes un enseignement qui serait dangereux pour tout autre qu'un artiste fortement trempé. La théorie devança la pratique et il trouva chez des voisins d'atelier, Pollet et Ricard, des initiateurs plutôt que des professeurs. On lui apprit ses lettres dans Victor Hugo et ses notes dans Mozart. L'écolier était destiné à devenir un maître ; il apprit vite. M. Pollet joignit l'exemple au précepte et lui montra comment il fallait dessiner, tandis que Ricard développait devant lui tous les trésors de son esprit et toutes les ressources de son savoir. Ce qui l'avait attaché à Puvis de Chavannes, c'est qu'il trouvait en lui une noble ambition. Quels entretiens s'échangeaient là, sur les hauteurs de la place Pigalle! Les devoirs du dessin n'étaient jamais sacrifiés aux droits du beau. Ainsi se formait dans l'esprit de Puvis de Chavannes la théorie saine de la peinture décorative que nous allons le voir pratiquer avec tant d'éclat et de succès. Sans suivre l'ordre chronologique, nous irons droit au musée d'Amiens et nous examinerons l'œuvre capitale du maître. Oublions son *Retour de Chasse*, exposé en 1859 et appartenant aujourd'hui au musée de Marseille, pour ne voir d'abord que les grandes compositions, *la Guerre* et *la Paix*, qui furent achetées par le Gouvernement au Salon de 1861. L'architecte du musée, M. Diet, obtint du Gouvernement le don des deux panneaux. Ainsi furent noués les liens qui attachèrent M. de Chavannes au musée d'Amiens et qui se multiplièrent, grâce à l'admiration de la ville pour son peintre ordinaire et grâce à la libéralité de l'auteur, qui prodigua ses compositions sans compter. En entrant, dans l'escalier, on trouve à droite *le Repos*, à gauche *le Travail*, exposés en 1863, et *Ave Picardia nutrix* qui date de 1865. On est tout



FRAGMENT DE « LA PICARDIE ». MUSÉE D'AMIENS.

(Dessin de M. Puvis de Chavannes.)

d'abord frappé de la coloration harmonieuse de l'ensemble que complètent des bordures d'un bleu charmant, sur lesquelles se développent des guirlandes élégantes de fleurs et de fruits. L'aspect général est délicieux avec les dessus de porte peints en camaïeu, aux ombres d'un ton brique et aux clairs d'un blanc rosé. Une fois enveloppé par cette impression, l'esprit habite naturellement les contrées symboliques au milieu des hommes qui se reposent ou qui travaillent, êtres réels faits de chair et d'os, vrais avant d'être poétiques. Ils sont éternels, les forgerons qui occupent le milieu de la scène intitulée *le Travail*. Derrière eux s'étend la mer aux flots d'émeraude et sur le ciel se développent des nuages pittoresques. Chacun travaille pour de bon et autour de l'enclume les plus forts exercent leurs muscles puissants. Au premier plan, des bûcherons taillent des arbres, et comme pendant on voit une femme qui donne le sein à un nouveau-né. Là, sans doute, suivant M. Puvis de Chavannes, se borne le travail de la femme et rien ne fait pressentir l'enseignement secondaire, les lycées et les écoles normales de l'avenir. Dans *le Repos*, elles jouent un rôle un peu plus actif et il est impossible de mieux écouter le vieillard qui tient le milieu de la scène et qui enchante par ses récits tout un auditoire varié de bergers et de laboureurs. Il fallait bien de l'art pour composer le sujet du fond qui se trouve coupé par des portes. M. de Chavannes s'en est tiré à sa gloire : il a multiplié les épisodes qui rappellent le pays, les travaux et les primitives industries de la Picardie. C'est le digne pendant de la grande composition dont il a exposé le carton l'an dernier, intitulé *Pro patria ludus*, et qui va être exécutée dans l'escalier même dont il doit compléter la décoration. Vous souvenez-vous de ce qu'en disait ici même M. le marquis de Chennevières dans son compte rendu du Salon? « L'artiste, écrivait-il, qui a conçu dans le déroulement de cette composition immense le poème entier de la Picardie primitive, avec ses bosquets espacés et les vastes solitudes de ses tourbières, avec ses groupes superbes de jeunes lanceurs de piques, aussi élégants dans leurs nobles attitudes que des athlètes de la Grèce antique, avec ses vieux chasseurs de cygnes et de hérons à la mine sauvage comme leur gibier, avec ses autres groupes de belles filles et d'enfants se délassant des soins rustiques près des huttes de la tribu; l'artiste qui exprime les choses de la vie idéale avec cette simplicité grandiose et cette observation instinctive et profondément juste, en ce qu'elle a d'essentiel dans les gestes et dans les habitudes humaines, est vraiment un homme des grandes époques. »

L'escalier, quand il renfermera cette belle composition de plus,

formera un ensemble unique dans l'histoire de l'art français. On pourra heureusement s'en faire une idée, car M. de Chavannes a peint des réductions de ces compositions. Elles ont figuré à l'Exposition de 1867 et en ce moment au Musée des arts décoratifs elles sont réunies à un grand nombre de dessins de toute taille et à tous degrés d'avancement. Je voudrais conduire devant ces études ceux qui se sont permis de dire que M. de Chavannes ne dessinait pas toujours bien, et qui ont pris pour l'ignorance une certaine façon sommaire de voir et de rendre la nature qui convient essentiellement à la peinture décorative. Ne donne-t-il



ÉTUDE POUR « LA GUERRE ». MUSÉE D'AMIENS.

(Dessin de M. Puvis de Chavannes)

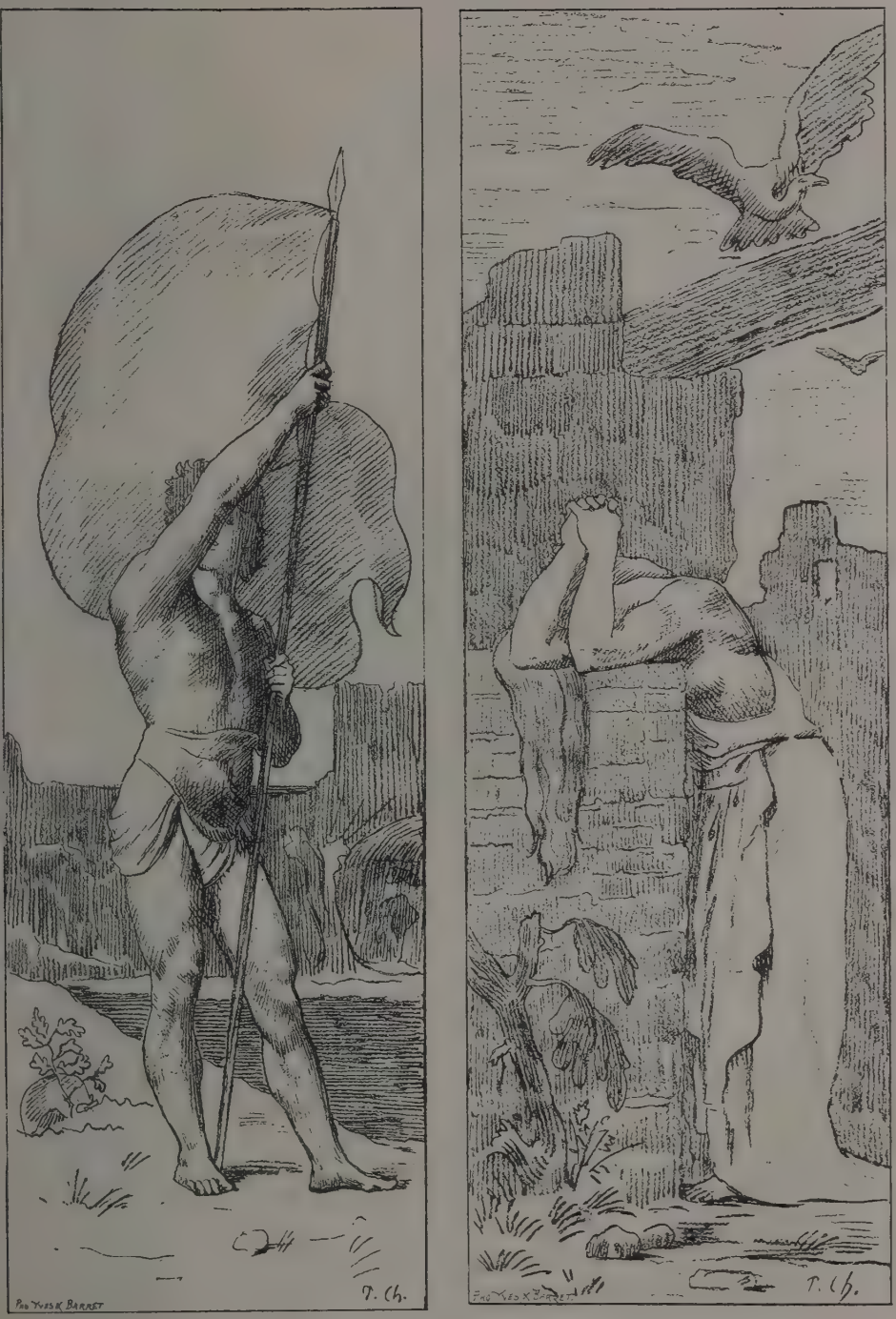
pas toujours à ses personnages l'attitude et le geste vrais? A quelque plan qu'ils figurent, ils vivent. Qu'on ne voie d'eux qu'un bout de bras ou qu'un bas de jambe, on pourrait, avec ce fragment, les recomposer tout entiers. De cette admirable intelligence du mouvement, de cette intuition de la vie, résultent une originalité et un accent qui enlèvent aux peintures toute apparence de système. Malgré un certain arbitraire dans la couleur et dans l'exécution, on sent et on trouve la vie. Travailleurs, bergers, soldats, laboureurs, avant tout sont des hommes. Sur les grandes surfaces occupées par des plans divers, il faut des procédés sommaires. La direction des os par grandes lignes, les surfaces des muscles par accents énergiques et caractérisés : tels sont les procédés

familiers à M. Puvis de Chavannes qui, outre la puissance d'imagination, a l'esprit solide.

Il faut pourtant quitter cet escalier, où sont résumées dans un si beau cadre toutes les qualités du maître. La *Guerre* et la *Paix*, qu'on a malheureusement privées de leur bordure de fruits pour les encadrer d'un ornement étrusque, décorent deux salles. Sur quelle terre pacifique se passe cette adorable scène? Qu'ils semblent heureux, les guerriers au repos! que leurs chevaux courent librement sur les gazons fleuris, et que cette belle et plantureuse jeune fille est aimable de nous tourner ainsi le dos pour le montrer! En composant la *Guerre*, M. de Chavannes n'a pas voulu que le contraste fût trop violent. L'antithèse était si facile qu'il l'a dédaignée. Il n'a pas représenté toutes les horreurs sanglantes, et les trois hérauts dressés sur leurs chevaux qui sonnent de la trompette, donnent à l'ensemble de la scène un appareil de majesté grave. La mère désespérée pleurant sur son fils, au premier plan, se livre à toute sa douleur, sans verser dans le mélodrame. Notons en passant que le cadavre étendu sur le sol est un des morceaux les plus remarquables qu'ait peints et dessinés M. Puvis de Chavannes.

La décoration de la salle a été complétée par des dons généreux de l'auteur: deux médaillons surmontent chacune des compositions, la *Paix*, que personnifie une jeune fille blonde, et la *Guerre*, une femme armée d'une torche et d'un bouclier. Quatre grandes figures sont placées malheureusement dans un si mauvais jour, qu'on parvient à peine à distinguer les majestueuses silhouettes d'un *Porte-étendard* et de la *Désolation*, de la *Fileuse* et du *Moissonneur*. Tel est le résumé sommaire des peintures décoratives, commencées en 1861, achevées en 1867, qui valurent à l'auteur deux médailles et la croix de chevalier de la Légion d'honneur.

Nous passerons rapidement sur les œuvres suivantes, où nous trouverions à louer les mêmes qualités, développées sur un champ d'imagination toujours vaste. En 1869, M. Puvis de Chavannes composa pour Marseille, la ville natale de son ami Ricard, deux peintures destinées à décorer l'escalier du musée. L'une nous montre *Massilia, colonie grecque*, et l'autre *Marseille, porte d'Orient :* le passé et le présent. La Méditerranée qui caresse de ses flots bleus les galets gris, quelques enfants qui jouent, des femmes drapées à la grecque, des villas blanches sur le ciel d'azur; de tous ces éléments M. Puvis de Chavannes a composé un ensemble brillant de soleil, de jeunesse et d'avenir. La *Porte d'Orient*, c'est un vaisseau coupé par le milieu, qui fait face au spectateur, comme celui de l'*Africaine*. On y voit les passagers entassés pêle-mêle, les uns



PANNEAUX COMPLÉMENTAIRES FAISANT FACE AU TABLEAU DE « LA GUERRE ». MUSÉE D'AMIENS.

(Dessin de M. Puvis de Chavannes.)

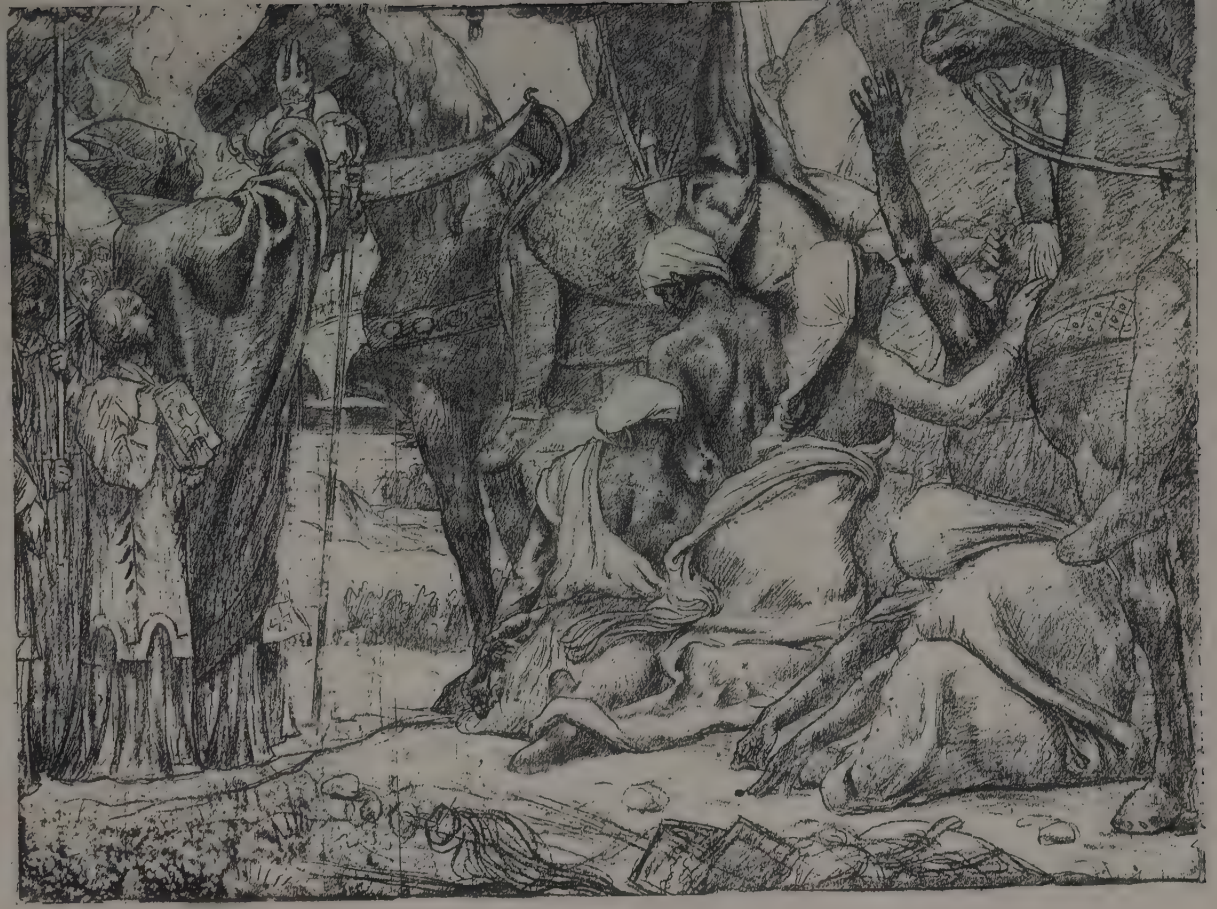
debout, les autres couchés, et, pour faire ressortir les costumes éclatants et bariolés, les flots sombres et agités.

Je cite pour mémoire : la *Décollation de saint Jean-Baptiste*, la *Madeleine au désert*, exposées en 1870. On y vit la preuve que les petites toiles convenaient peu à M. Puvis de Chavannes. C'était un aigle en cage.

Pendant le siège, il remplit vaillamment son devoir parmi les mobilisés, ce qui ne l'empêcha point de produire les deux compositions devenues populaires, le *Pigeon* et le *Ballon*.

Je craindrais de me répéter à propos de *Charles Martel* et de *Sainte Radegonde*, qui décorent l'escalier d'honneur de l'hôtel de ville de Poitiers, et j'ai hâte d'arriver, en terminant, à la décoration de Sainte-Geneviève, qui est jusqu'ici, avec le musée d'Amiens, l'œuvre capitale de notre peintre et qui lui valut sa nomination d'officier de la Légion d'honneur. Les cartons ont été exposés en 1876 ; mais il est facile aux Parisiens qui ne les connaissent pas de rendre visite aux peintures du Panthéon.

L'espace que M. Puvis de Chavannes était appelé à décorer se divisait d'abord en une partie basse et une partie haute, division horizontale ; puis le tout se partageait en deux portions inégales : une petite, comprise entre deux pilastres ; une grande, coupée vers les extrémités par de vastes pilastres. Dans la première partie, l'artiste représente sainte Geneviève enfant, qui édifie et surprend ses parents par sa piété ; en effet, tandis que ses moutons paissent tranquillement, elle s'agenouille devant un autel fait de ses mains et elle prie Dieu. Nous retrouvons dans la conception de la scène, dans la création des personnages, le bon sens qui est toujours la base des compositions de M. de Chavannes. Quelle était, en effet, la manière de rendre l'histoire de sainte Geneviève touchante ? N'était-ce pas de la faire vraie ? n'était-ce pas de lui donner pour cadre des paysages des environs de Paris, dont les lignes principales n'ont pas varié, et pour compagnons les habitants primitifs, qui sont nos ancêtres ? Dans la grande composition qui nous montre les deux évêques, saint Germain et saint Loup, prédisant à sainte Geneviève ses hautes destinées, la vraisemblance est telle qu'elle devient la vérité. Il faudrait, pour rendre justice à tous les personnages, les décrire l'un après l'autre et montrer la simplicité et la justesse de leurs attitudes. Tous concourent à l'action, aucun n'est là pour remplir un vide. Le paysage forme un fond admirable et les tons d'améthyste du mont Valérien s'harmonisent à ravir avec l'azur clair et argenté d'un beau ciel de printemps. Dans la partie supérieure se déroule une série de saints et de martyrs dont la disposition rappelle ceux de Flandrin à Saint-Vincent-de-Paul. La disposition seule est analogue. Il suffit d'un instant d'ob-



CHARLES MARTEL. PROJET POUR L'ESCALIER DE L'HOTEL DE VILLE DE POITIERS. — (Dessin de M. Puvis de Chavannes.)

servation pour voir que les deux artistes poursuivent par des moyens divers un but différent. Ainsi les peintures de Sainte-Geneviève font au musée d'Amiens un digne pendant; décoration civile et décoration religieuse, toutes deux de premier ordre, compteront dans l'histoire de l'art français. M. Puvis de Chavannes est une de ces valeurs dont je parlais en commençant, valeurs de tout repos, à qui le temps profitera et que la postérité classera certainement avec une hausse considérable.

Son talent est un bronze de Corinthe, assemblage heureux de métaux disparates. Ai-je énuméré les qualités variées qui font le peintre chez M. Puvis de Chavannes, le bon sens parfait, la vue juste de la nature, l'exécution puissante et sobre, l'imagination, le goût, puis enfin, pour mettre tout cela en œuvre, le fluide mystérieux, réfractaire à toute analyse, courant électrique, influence magnétique, que sais-je? que la Providence tient en réserve pour ses élus, dont elle les gratifie quand bon lui semble et que ni le travail ni les leçons ne font acquérir ? Il faut la grâce suffisante pour faire son salut dans les arts et la doctrine des jansénistes s'applique mieux aux artistes qu'aux catholiques. M. Puvis de Chavannes a la grâce suffisante; il fera son salut, il est déjà fait même. C'est un véritable artiste, amoureux de son art, dédaigneux de la renommée de mauvais aloi, toujours consacré à ce qu'il croit le beau. Il est original, il est lui-même. Qui pourra jamais, dorénavant, parler de la peinture décorative en France sans prononcer le nom de Puvis de Chavannes? On pourra ne pas l'admirer autant que nous, on pourra l'attaquer, mais il sera défendu à l'historien de l'art de le passer sous silence. Il est jeune encore, il produira de nouvelles œuvres.

En voyant, d'une part, ce rare talent, et de l'autre, tant de murailles blanches, nous ne pouvons qu'emprunter à M. de Chennevières notre conclusion et répéter après lui : « La France a-t-elle donc tant de Puvis de Chavannes ? Et le Louvre n'a-t-il donc plus d'escaliers monumentaux? Et l'Hôtel-de-Ville n'en a-t-il donc pas prévu, pour lesquels ce serait une fortune rare de se prêter aux combinaisons de cet incomparable décorateur ? » Espérons qu'il y aura de bons entendeurs, et disons-leur, comme aux lecteurs : « salut ! »

ARTHUR BAIGNÈRES.

LE LIVRE DE SOUVENIRS

D'UN SCULPTEUR FLORENTIN AU XV^e SIÈCLE

MASO DI BARTOLOMMEO, DIT LE MASACCIO

(1447-1455)

En poursuivant dans les divers dépôts d'archives de l'Italie la recherche des pièces manuscrites, correspondances et « Livres de Raison » qui permettront de fixer d'une manière définitive les attributions des belles sculptures qui décorent le *Tempio Malatestiano* de Rimini, nous avons, grâce aux indications du bienveillant archiviste, M. Gaetano Milanesi, mis la main sur un document dont l'intérêt n'est pas limité à nos travaux du moment, et auquel on peut, ce nous semble, demander de plus hautes conclusions que le redressement d'erreurs de date, des attributions plus exactes, et autres minuties dont on est un peu trop porté à s'exagérer l'importance dans l'histoire de l'art.

L'original est en deux parties; la première se trouve à la Bibliothèque de Prato, la seconde à la Bibliothèque nationale de Florence; et le tout consiste en carnets dont les pages, signées et numérotées, contiennent, jour par jour, pendant huit années, la constatation des recettes faites par un sculpteur florentin du nom de « Tomaso di Bartolommeo »,

avec la désignation, par le menu, des frais occasionnés par les travaux exécutés pendant cette période.

L'artiste est probablement inconnu de tous et, en tout cas, si les historiens actuels de l'art à Florence ont notion de son existence, je ne crois pas qu'ils aient jamais mis son nom sur aucune de ses œuvres[1]. Quand il se désigne lui-même au cours de ses travaux, le sculpteur écrit « Maso di Bartolommeo » et il ajoute « detto Masaccio ». Je sais désormais qu'il a disparu vers 1462; il florissait vers 1445; c'est dire qu'il appartient à la plus belle époque de l'art italien; et si son nom n'est pas arrivé jusqu'à nous, ce n'est point faute d'avoir été associé à celui d'artistes illustres et de puissants seigneurs. Quelques-uns de ses travaux de sculpture sont faits de compte à demi avec Michelozzo, avec Donatello, Luca della Robbia, Pasquino du Montepulciano; et ses protecteurs et ses patrons ne sont rien moins que Cosme le Vieux, Pierre de Médicis, Orlando de Médicis, François de Montefeltre, Duc d'Urbin, Sigismond Malatesta, fils de Pandolphe, Seigneur de Rimini, et Astorre di Manfredi, Seigneur de Faënza. On voit déjà dans quel milieu plein d'intérêt nous allons nous mouvoir.

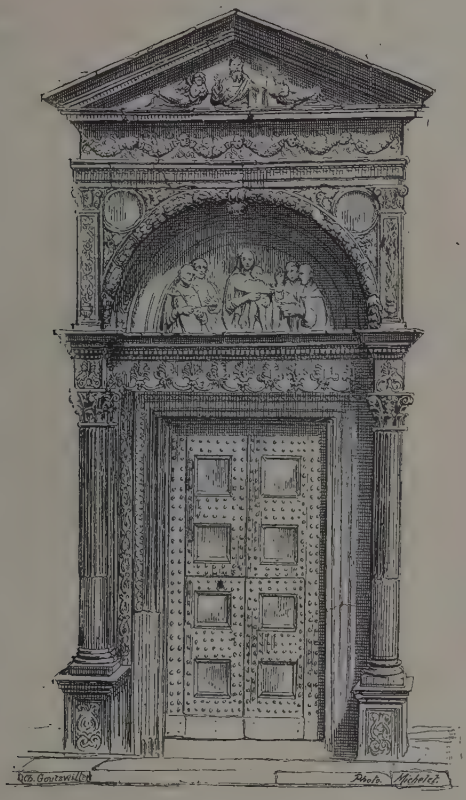
Ce n'est certainement point un maître que ce Maso di Bartolommeo, et je ne veux pas revendiquer pour lui une haute place dans la pléiade des sculpteurs florentins de la première Renaissance; la postérité l'a oublié, c'est vrai, mais elle l'a laissé en parfaite compagnie. Ghiberti, dès 1406, a vingt-deux collaborateurs aux portes du Baptistère; sait-on bien le nom de tous? Et n'est-ce pas d'hier seulement que nous connaissons les neuf *scarpellini* qui ont prêté le concours de leur talent à Donatello au Santo de Padoue? Ce n'est pour personne un fait nouveau que nous n'avons notion que des hautes personnalités de l'art italien, puisque déjà du temps de Cimabuë, le seul peintre dont on cite le nom dans la Florence du XIII^e^ siècle, vingt-deux autres maîtres peintres (selon le cadastre et les livres des sacristies recemment déchiffrés) tenaient « *botteghe* » à Florence et y enseignaient leur art.

Je montrerai tout d'abord, par un extrait de quelques lignes (car je ne veux pas fatiguer le lecteur en lui présentant un document aride, hérissé de chiffres et de la plus grossière orthographe), qu'il y a un résultat immédiat et très pratique à tirer du « Libro di Ricchordi » de Maso. J'ajoute que je souhaite de tout cœur à chaque historien ou écrivain d'art qui le lira un jour dans son entier, de trouver dans les trois

1. Perkins, cependant, dans ses *Toscan Scultors,* cite le nom de Maso, à propos des portes de bronze de la sacristie de *Santa Maria del Fior.*

à quatre cents petits chapitres qui le composent, quelques lignes aussi concluantes pour ses travaux particuliers que le sont, pour l'histoire de l'art à Rimini au xv[e] siècle, celles que je vais citer :

On lit, en effet, sous la date 1452 : « Ricchordo che oggi questo 12 di settembre, io Maso di Bartolommeo e tolto a fare dal S. M. Gis-



PORTE DE LA FAÇADE DE SAN-DOMENICO, A URBIN

mondo, signore di Rimino, uno Usco (*Grille-Porte*), che chiude una chapella. El quale usco debbo far d'ottone chon certi stipiti (*jambages de porte*), pur di bronzo, che sono larghi br. 2 1/3 et alti 2 1/9 e debbono pesare libri 500 o meno. »

Fecine el merchato con *Matteo de Pasti de Verona,* compagno del detto signore..... » Suivent les conditions du marché, l'époque de la livraison et les conditions de la mise en place.

En 1450, Sigismond, fils de Pandolphe, seigneur de Rimini, dont j'ai tracé le portrait ici même, a inauguré, à l'occasion du grand jubilé, le temple de Rimini, non achevé encore et qui ne devait jamais l'être. On continue jusqu'en 1462 la décoration intérieure, et nous apprenons, par ce passage du journal de Maso, que ledit seigneur lui a demandé de clore une chapelle par une grille en bronze. Il s'agit de la première chapelle à main droite, celle de Saint-Sigismond, où sont ces beaux anges en *stiacciato* qu'on a attribués à Donatello et que nous prouverons devoir être restitués à Agostino di Duccio, celui-là même que Vasari a cru être Agostino della Robbia, frère de Luca.

C'est un point qui a son intérêt pour nous, que la part prise par Maso aux travaux de Rimini; mais ce qui prend une importance pour tout le monde, c'est que le contrat est fait au nom de Sigismond par Matteo da Pasti, le grand médailleur auquel on doit les effigies de Sigismond et d'Isotta.

Le dit Matteo est désigné sous le nom de « *Compagno* » du seigneur de Rimini, c'est-à-dire son familier, son habitué, son pensionnaire. Une première fois, nous avions rencontré à Sienne une lettre de lui à Sigismond, signée *Famulus tuus;* nous avons la lettre de Léon Battista Alberti sur la forme à donner à la coupole de Rimini, adressée à « *Matteo de Bastia* », qui n'est autre que Matteo da Pasti (ou de Pastis, comme il signe souvent) ; enfin, comme les contrats pour la fourniture des marbres de Vérone nécessaires à l'exécution des belles balustrades qui ferment les chapelles du temple sont faits aussi par le médailleur au nom de Sigismond, on ne nous refusera pas d'accepter, comme un fait acquis désormais à l'histoire, que Matteo a été le *Proto-Maestro* de la construction du temple. Nous le connaissions déjà comme peintre, comme sculpteur et comme médailleur; nous savons aujourd'hui qu'il était architecte, ou du moins qu'il avait assumé la direction des travaux d'architecture et exécutait les dessins de L. Alberti, retenu à Rome pour le service du Vatican.

C'est là un point spécial et chacun pourra, suivant la nature de ses travaux, trouver ainsi, dans le Livre des Souvenirs, la confirmation d'un fait qui le touche; ce qui importe davantage, c'est que la lecture de ces innombrables petits chapitres d'un carnet d'artiste nous initie à la vie errante de ces sculpteurs de la Renaissance : *Scarpellini, Intagliatori, Lapicidari, Muratori, Tagliapietre.*

Au XV^e^ siècle, la spécialité d'art n'existe pas, la division du travail n'est pas définie; le plus illustre devient parfois un homme à tout faire, à cause de ce merveilleux don d'ubiquité et de ce cumul des génies les plus divers qui caractérisent les artistes de ce temps-là. En voyant la multi-

plicité et la variété des travaux accomplis, il devient difficile de trouver la ligne de démarcation qui sépare l'architecte du sculpteur, le sculpteur du peintre et de l'orfèvre, et même de l'ingénieur militaire. Il faut aller plus loin; l'artiste est entrepreneur, il prend à forfait, et celui qui crée et qui exécute a le souci du chiffre et la responsabilité de la solidité matérielle du monument. Que de points de vue divers! Dans les Romagnes et dans les Marches, par exemple, les seigneurs ont des connaissances spéciales et sont tous des ingénieurs distingués, et il n'est pas rare de voir appeler à la direction des forteresses « Magister Arcium » un artiste du talent le plus délicat comme sculpteur ou comme peintre. On sait ce que furent Bernardo Rossellino et L. Alberti pour les papes Nicolas V et Pie II; Raphaël lui-même, un moment, courut le risque de voir le côté administratif absorber toutes ses heures; quant au grand Michel-Ange, personne n'ignore la circonstance qui le retint sept mois entiers en haut de la montagne, aux carrières de Luni, alors qu'un ingénieur, le premier venu, eût pu diriger l'extraction des blocs nécessaires à la construction du tombeau de Jules II et permettre au superbe artiste de donner un pendant au *Moïse* ou aux *Captifs*, au lieu de passer de longs mois au milieu des carriers et des grossiers *carretaji*. Aussi vécut-il là dans un tel désœuvrement qu'il eut un instant la pensée de sculpter, dans la montagne même, un Génie colossal de la solitude.

Que devait-il se passer, soixante années plus tôt, dans ces petites cours italiennes où tout se faisait « *alla buona* », sans grand attirail administratif, sans chancellerie, sans formalités; quand, avant de s'être frottés aux humanistes, les artistes étaient encore sans culture, ouvriers de génie doués d'intuition, d'invention, qui devinaient l'antiquité en face d'un fragment de bas-relief trouvé au sein de la terre, n'ayant pour tout bagage intellectuel qu'une connaissance pratique de l'anatomie : amateurs vagabonds de la beauté plastique, qui s'en allaient de cour en cour, de seigneurie en seigneurie, de chartreuses en chartreuses, avec leur mince attirail, courant les chemins à la tête du chœur de leurs charmants élèves, ces *garzoni* beaux comme des éphèbes, harmonieux comme les chanteurs charmants échappés des bas-reliefs de Della Robbia?

Les mémoires d'artistes sont très rares de 1400 à 1500; autant nous serons riches pour le XVI^e^ siècle, autant la première partie du XV^e^ est dénuée sous ce rapport. Les grands documents, comme les *Commentaires* de Ghiberti ou les écrits de Philarète, ne nous initient point à l'existence privée, par la raison capitale que les contemporains ne se

placent jamais au point de vue de l'intérêt qu'ils inspirent à la postérité. Cette jactance et ce développement de la personnalité, qui dictent les *Mémoires* de Benvenuto, le *Journal* de François de Hollande, et tant d'autres, sont un des caractères du XVI^e^ siècle. On ne fait donc, jusque-là, que soupçonner et entrevoir, par de rapides allusions, les mœurs de tout ce monde des grands producteurs dont on recherche si passionnément les œuvres. Ils ne semblent pas avoir réclamé une place dans la société; ils vivent entre eux, forment une secte et une corporation, et, toute proportion gardée, à plus de trois siècles de distance, nos pères ont pu voir les artistes de leur temps, à Rome ou à Paris, mener une existence qui avait encore quelque analogie avec la leur. On n'exige d'eux aucun décorum ; ils ont leurs quartiers, leurs lieux de réunion ; et même dans Vasari, devenu un renseignement banal, on les voit aller au marché, rapportant dans le tablier les provisions de la journée. La *Cazzuola,* le *Pajuolo,* ces clubs sans façon fondés par les plus fiers, les Donatello, les Pollajuolo, les Ghirlandajo, où chaque membre, les jours de franche lippée, est tenu d'apporter un plat de sa façon et de payer une amende s'il a eu la même idée gastronomique que son voisin, ont leur pendant dans chaque quartier et dans chaque ville ; et, si peu que nous puissions connaître et savoir, il semble qu'il y ait eu bien de l'humilité et de la bonhomie dans tout cela. On donne en présent à un artiste un pourpoint, une pièce de drap, un *tabaro* neuf aux couleurs éclatantes, et, loin de se froisser, il remercie avec ferveur. Pour un Michelozzo qui se tient à l'aise aux banquets de Cosme le Vieux, que d'artistes d'un grand savoir et d'un grand nom qui vivent entre leur « *bottega* » et le premier cabaret venu, où une sorte de patron d'artistes les loge et leur fournit les moyens de vivre ! Sans compter tous ceux dont on retrouve les noms trop souvent cités dans ces rapports de police dramatiquement appelés *Registri della settimana di sangue,* ou dans ces procès-verbaux dits *Bastardelli*, qui conduisent un peintre ou un sculpteur devant le fiscal, pour rixes, attaques à main armée, *baruffe* sanglantes, ou autres peccadilles encore moins avouables, dont la gent artiste est alors coutumière [1].

Toutes ces circonstances font qu'on devra prêter attention aux moindres documents personnels qui peuvent, à un degré quelconque, refléter l'existence des artistes de la première Renaissance. En cette matière, n'oublions pas qu'un chiffre a son éloquence, et que l'allusion la plus

1. On peut voir à ce sujet la série des publications du chevalier A. Bertolotti : l'*Archivio di Stato,* de Rome; — *Artisti subalpini a Roma* (2 vol., Torino, 1877-79); — *Artisti Siciliani a Roma* (Palermo, 1879); — *Artisti Belgi ed Olandesi a Roma* (Florence, 1880).

rapide et la mention la plus brève ont parfois la valeur d'une révélation pour un écrivain qui poursuit un but spécial.

Le brave sculpteur Maso a pris, le 21 février 1447, la résolution d'écrire ses recettes, de constater les conditions de ses traités et les sommes qu'il payera à ses aides et collaborateurs, pour les divers travaux qui lui seront commandés. Il choisit un carnet, petit livre « *in forma di vacchetta* », en compte les feuillets, les numérote avec soin, et, pieusement, saintement, comme un *amanuense* ou un miniaturiste du moyen âge qui attaque un manuscrit, il commence : « Au nom de Dieu et de sa sainte Mère la Vierge Marie et de toute la cour céleste du paradis, ce livre est celui de Maso di Bartolommeo, detto Masaccio *Intagliatore*; j'y consignerai le souvenir de mes dépenses, pour le travail des chandeliers de Piero di Choscimo, et d'autres choses qui me surviendront. Ce jour, 21 février 1447. Le livre s'appelle « Libro di Ricchordi »; je l'ai signé; il contient soixante-quatre feuillets. »

Le premier travail de Maso est commandé par Pierre de Médicis, fils de Cosme le Vieux, Pierre dit « le Goutteux », père de Laurent le Magnifique, celui-là même dont Mino de Fiesole nous a laissé le buste, conservé au Bargello, et dont le Verocchio a sculpté en bronze le sarcophage, à l'entrée de la sacristie vieille de San Lorenzo.

En 1447, Pierre ordonne à Michelozzo Michelozzi, l'architecte de Cosme le Vieux, de construire à ses frais la chapelle des Médicis, à l'Annunziata de Florence. Des grilles de bronze ferment l'entrée, des chandeliers décorent le devant de l'autel; c'est à Maso di Bartolommeo que Pierre le Goutteux confie l'exécution de ces divers détails. A partir de ce jour, nous retrouverons souvent Maso à côté de Michelozzo Michelozzi, ce qui lui fait le plus grand honneur. Notre sculpteur a commencé les chandeliers en février; en novembre, on lui demande les grilles[1].

Il ne me convient pas d'entrer dans le détail des choses; ses travaux sont si nombreux, qu'il faut courir au dénouement. En soixante petits chapitres, de ce seul chef, Maso note les dépenses pour le matériel, les châssis, le sable, la cire, le bois, le métal pour la fonte; et il consigne aussi, avec les sommes qu'il leur donne au prorata de leur talent, les noms de ses collaborateurs. Parmi ces derniers, nous trouverons parfois des noms appelés à la célébrité; pour ce premier travail, il s'adjoint un cer-

1. « Lavoro per Piero di Choscimo di Medici ancho gli uscetti della graticola dei servi, ossia della graticola della cappella della Nunziata, ed ebbe gli stessi ad aiutarmi. »

tain Luca d'Antonio di Cambio da Settignano, puis Giovanni di Ser Vincenzo, Domenico di Niccoli di Giovannozzo, enfin son propre frère Giovanni, et son propre beau-père.

Cette première œuvre à peine achevée, Piero di Cosimo le charge d'un nouveau travail. Les Médicis ont une autre chapelle à San Miniato al Monte ; Maso fera, pour la balustrade d'appui, deux aigles de cuivre. On suit dans son journal toutes les phases du travail par la constatation des dépenses qu'il entraîne : achat de la matière, cire à modeler, métal, vieux bronze et cuivre provenant de bombardes de rebut. On jette à la fonte un lion de bronze brisé, acheté au poids ; le 27 mars, on enterre l'aigle ; quelques jours après, on *jette* le bronze.

En 1449, nous retrouvons notre sculpteur à Urbino ; il ouvre un nouveau carnet, et toujours au nom de Dieu : « Al nome di Dio, amen. MCCCCXLIIII. » Il consigne les peripéties diverses du travail dont l'ont chargé les syndics et procurateurs des Frères de Saint-Dominique d'Urbin.

A la porte même du Palais Ducal, à sa gauche, s'élève la petite église de San-Domenico ; la construction primitive était due à Jean de Pise ; les Dominicains l'ont renouvelée en 1448 ; depuis, en 1632, Maderno l'a péniblement défigurée, ne conservant de la transformation du XV^e^ siècle qu'une chapelle, le chœur et la porte de la façade. On y conservait naguère d'intéressants vitraux de Fra Carnovale et le tombeau de Benoît XI par Jean de Pise. Aujourd'hui le sanctuaire est abandonné. La part que Maso di Bartolommeo a prise à la transformation semble s'être bornée à la décoration de la façade, dont la porte monumentale fait tous les frais. Nous la reproduisons ici ; l'état d'abandon du reste de l'édifice fait un singulier contraste avec l'admirable conservation de cette porte, finement sculptée et précieuse comme un de ces fins *baisers de paix* du XV^e^ siècle, dont elle rappelle la forme.

L'ornement principal consiste en une madone entourée de saint Pierre martyr, de saint Dominique et de Dominicains de grandeur nature, exécutés en *terra invetriata*.

CHARLES YRIARTE.

(*La suite prochainement.*)

M. PAUL RENOUARD ET L'OPÉRA



Les tempéraments originaux sont rares, et les seuls artistes qui intéressent véritablement les curieux, les amateurs d'inaperçu et d'inédit, sont ceux-là qui, naïvement, sincèrement, prennent pour guide unique la nature. La nature est assez variée pour fournir beaucoup de modèles des plus divers et pour former beaucoup d'élèves. Elle a ses sourires et ses grimaces; les étudie qui veut et les traduit qui peut. Il y a toujours dans un homme épris de vérité un je ne sais quoi de frappant et de particulièrement attirant. Les naturalistes littéraires de ce temps ont un mot d'ordre qui est celui-ci : *Sous les yeux*. Il faut avoir « sous les yeux » ce qu'on veut décrire. Sous les yeux, loin du cœur, dirait-on volontiers à cette école qui regarde, je crois, toute sensibilité comme une sensiblerie; mais, à coup sûr, la règle de conduite artistique est bonne. Sous les yeux doit être tout modèle, et les vrais artistes n'ont qu'une source d'inspiration : la Vie.

Je ne sais guère, parmi les nouveaux venus, de peintre et de dessinateur de la vie réelle qui ait plus que M. Paul Renouard le souci de la réalité, de la nature et de la « chose vue ». Ce nom de Renouard, qui, déjà célèbre parmi les amateurs, deviendra certainement populaire, nous le vîmes,

il y a quelques années, pour la première fois, au bas de dessins donnés par *l'Illustration* et de croquis publiés par les journaux d'art. La virtuosité robuste de ces études d'hommes et d'animaux nous frappa. Il y avait là visiblement, et du premier coup révélé, un tempérament d'artiste. Depuis, M. Paul Renouard s'est affirmé par maints travaux des plus remarquables, scènes puissamment rendues de la vie quotidienne, dessins vigoureux et attirants qui sont un des attraits de l'exposition de *Noir et Blanc*, eaux-fortes inspirées de scènes vues à l'Opéra et dont l'artiste n'a jusqu'ici publié qu'une première série de cinq gravures tout à fait hors de pair.

L'Opéra ! Il y a là, dans ce microcosme singulier, d'une élégance toute particulière, ironique et grisante à la fois, une mine de documents, en effet, de curiosités, de types et de scènes à saisir. La femme, deux fois femme dans le déshabillé léger de la danseuse et dans cette grâce de puberté qui est le côté capiteux du foyer de la danse, méritait d'avoir un peintre spécial, épris de la gaze blanche de ses jupes, de la soie de ses maillots, de la note rose de ses souliers de satin aux semelles poudreuses. Il est un artiste d'un talent fort rare, dont l'œil très fin a fixé sur la toile ou traduit par le pastel ou l'aquarelle, — et même sculpté, au besoin, — les bizarreries séduisantes d'un tel milieu. C'est M. Degas, qui traite le morceau en maître et connaît à fond et par le menu comment se noue un ruban sur une jupe de danseuse, le pli que fait le maillot sur le cou-de-pied, la tension que donne à la soie l'attache de la cheville. M. Degas avait peint, tantôt avec une précision singulière, tantôt avec une fantaisie narquoise, presque macabre, l'Opéra et les danseuses, avant que M. Paul Renouard s'en constituât l'annaliste au burin et au crayon, le dessinateur habituel.

Mais M. Renouard n'a pas plus imité M. Degas qu'il n'a imité personne au monde. Il a rendu avec sa sincérité habituelle ce qu'il a vu, et la façon est bien simple dont il a été amené à voir l'Opéra. M. Renouard a trente-cinq ans ; c'est un homme à l'allure franche, très simple, comme son œuvre, râblé et robuste, né en 1845 dans un petit village de Sologne et venu à Paris pour gagner sa vie. Il était, tout jeune, entré dans le commerce, et, pour lui-même, amoureux du dessin, il travaillait, regardait et observait, et emplissait de ses croquis des albums entiers. Il se dit, un jour qu'après tout, l'art, qu'il aimait, lui fournirait peut-être les moyens de vivre aussi sûrement que le commerce, qui l'ennuyait. Il n'était ambitieux que de labeur. Il quitta son rayon et se présenta à l'atelier d'Isidore Pils. Pils l'accueillit, mais sans lui donner de direction le laissant libre. Paul Renouard n'a jamais été *corrigé* par ce maître, qui



LA PETITE CLASSE DE DANSE A L'OPÉRA

(Composition et dessin de M. Paul Renouard.)

abandonnait très intelligemment le jeune homme à son tempérament propre.

Pils, à cette date de sa vie, s'occupait tout justement des composi-



M. RÉMOND DANS LE BALLET DE *Don Juan*.

tions qu'il destinait à l'Opéra de Charles Garnier. L'architecte lui-même, dans son livre si curieux et si admirablement vivant sur son œuvre, — *le Nouvel Opéra de Paris*, deux volumes qu'on pourrait appeler *les Mémoires d'un monument*, — a conté combien les quatre grandes peintures du grand escalier ont coûté de peine à ce pauvre Pils, mal à l'aise devant



LE BALLET DES PATINEURS DANS *le Prophète*

Composition et dessin de M. Paul Renouard.

les dieux et les déesses, « et qui eût préféré peindre un régiment tout entier que le torse d'une Vénus ». Pils avait besoin aussi d'*études* d'animaux, de tigres, de paons et de panthères, pour ses compositions mythologiques. Il envoya M. Paul Renouard faire ces études au Jardin des Plantes. M. Renouard est un merveilleux dessinateur d'animaux. Il a peint des



Mlle MARQUET, 1re DANSEUSE MIME.

chats, des poules, des oursons, des cochons, dans toutes les attitudes de leur vie animale, et ses dessins ont là un caractère tout à fait précieux de sincérité et d'esprit, car elle a de l'« esprit », la nature, et de la grâce, et du charme; et M. Renouard, qui la saisit dans toutes ses robustesses, n'a garde d'oublier, comme tant d'autres et de parti pris, ses séductions.

M. Renouard travailla donc avec Pils à ce plafond de l'escalier du nouvel Opéra, où triomphe Apollon dans sa gloire. Ce fut lui et

M. G. Clairin qui, avec Pils lui-même, en quelques semaines, modifièrent les colorations trop noires, mirent des verts, des gris et des roses dans ces tons assombris. Pils était malade, presque mourant déjà. Il abandonna le soin de donner de la lumière à son travail à ces élèves



SATYRES DANS LEUR LOGE (BALLET DE *Sylvia*).

qui, ardemment, avec toute la fougue de leur jeunesse, et leur foi et leur dévouement, se multipliaient, se harassaient, ne déjeunaient pas, enlevaient les décorations au bout de la brosse. « Comme c'était *amusant!* » écrit M. Charles Garnier, en contant spirituellement cette transformation d'une peinture et en empruntant l'expression à M. Clairin, qui la répétait vingt fois par jour à M. Renouard.

Ce fut en s'*amusant* ainsi, dans l'acharnement plein de verve d'un

travail incessant, que M. Paul Renouard entrevit l'Opéra, tout ce qu'il y avait de savoureux et de capricieux dans ce petit monde singulier, très mystérieux, fait de contrastes, d'antithèses ironiques, de coudoiements extraordinaires. Ce que, littérairement, l'auteur des *Petites Cardinal* avait



Mlle ARNAUD, RÔLE DE SIEBEL, DANS *Faust*.

si fort réussi pour ce coin de terre, on pouvait le tenter au point de vue artistique; il n'y avait, si je puis dire, qu'à « savoir voir ». C'est une science comme une autre, ou plutôt c'est un don. Il faut naître avec l'œil conformé d'une certaine sorte. M. Renouard voit tout : —l'ensemble comme les presbytes, et le détail comme les myopes. Il a, dans son OEuvre, des pages magistrales, largement traitées, des dessins rehaussés de blanc ou



EXAMEN DES DAMES DE LA MARCHE ; PRÉSENTATION D'UN CANDIDAT

Composition et dessin de M. Paul Renouard).

d'encre de Chine qui sont de poignants tableaux des misères parisiennes : l'*Arrestation de petits vagabonds*, la *Fosse aux lions de la nouvelle préfecture de police*, et de simples détails de la vie de tous les jours, qui, traités par lui, prennent l'accent robuste d'un drame : le *Tri des lettres dans un wagon-poste*, l'*Arrivée de la grande malle de jour à Calais*, le *Transport du* Calais-Douvres. De telles scènes, dans leur familarité attirante, sont d'un observateur profond et d'un peintre en possession de sa



LA TOILETTE D'UNE REINE.

maîtrise. *L'Illustration* a publié la plupart de ces pages, qui sont, pour le journalisme artistique français, ce que certaines planches du *Graphic* sont pour les *illustrés* anglais.

Mais le crayon de M. Renouard, hardi et précis à la fois dans ces œuvres de dimensions assez vastes, garde toutes ses qualités, avec un accent humoristique plus divertissant, dans ses moindres croquis, ses types enlevés d'après nature, ses petites scènes de la vie quotidienne. L'illustration faite par lui d'un livre de M. Louis Leroy, où figurent dans

toute leur vérité, souvent charmante, plus souvent caricaturale, les femmes peintres et copistes qui emplissent de leurs chevalets les galeries du Louvre, donne l'idée d'un réaliste qui devient spirituel et narquois par le seul souci, la poursuite absolue de la vérité. Mais pourquoi aller chercher le livre, si divertissant d'ailleurs, de Louis Leroy ? Les croquis de M. Renouard, qui accompagnent cet article, montrent, dans toute la souplesse et toute la vigueur de son talent, l'artiste profondément personnel dont je m'occupe aujourd'hui.



DON JUAN DANS SA LOGE.

C'est la vie de l'Opéra vue, dans ses antithèses ironiques, par un observateur qui peint toutes choses *sous les yeux*, comme on le veut décidément. Avant la représentation, voici les examens des *Dames de la marche*. Le vieux M. Albert, un des auteurs des *Doublons de ma ceinture* que chanta Darcier, est assis, regardant se présenter dans toute sa majesté de modèle une jeune fille à l'air impérieux, le pied en avant et la tête en l'air. La mère, très enchantée, regarde. Ce n'est pas la mère d'artiste de Gavarni, pas plus que ce n'est celle d'Henri Monnier. C'est celle de M. Renouard, prise sur le vif, comme photographiée par un objectif qui penserait.

Les premiers exercices de la fillette qui aura un coupé peut-être, quelque jour, ce sautillement de la petite devant Mme Zina Mérante, qui lui montre les pas, la prendra tout à l'heure par les mains pour la faire sauter; cette scène, multipliée chaque après-midi par plusieurs



UNE DAME, DANS *la Juive*.

centaines de semblables sauteries, a été dessinée par Renouard d'après nature, comme tous ces croquis dont l'assemblage compose quelque chose comme l'envers de l'Opéra, comme la vie vraie des coulisses, l'Opéra en déshabillé ou en robe de chambre.



LES PREMIERS EXERCICES : LEÇON DE Mme ZINA MÉRANTE

(Composition et dessin de M. Paul Renouard).

Voici, pris comme au hasard du croquis et de la rencontre, deux satyres du ballet de *Sylvia* lisant le *Petit Journal* dans leur loge ; et, sous le programme encadré, dans le grand couloir qui sépare la scène du



UN TRUAND, DANS LE BALLET DE *Sylvia*.

foyer de la danse, deux comparses, un figurant et une figurante, causant bourgeoisement de leurs petites affaires. Il y a comme une ironie non cherchée, inévitable, au contraire, dans ces éternelles antithèses si joliment saisies par M. Renouard. Il écrira, par exemple : *Il est défendu de fumer*, sous un portrait de Faure, en son costume de *Don Juan*, étendu sur

un divan, les pieds croisés sur un pouf et fumant un londrès tout en se reposant, allongé avec béatitude. L'Opéra est le pays de ces contrastes. M. François Coppée nous contait naguère que, lorsqu'il faisait répéter *la Korrigane*, il s'étonnait de voir, à la répétition, parmi les



UN BERGER, DANS LE BALLET DE *Sylvia*.

danseurs, un garçon de recettes, en habit bleu, le tricorne sur le front, une plaque argentée sur la poitrine ; c'était un danseur qui cumule et qui, tandis qu'il pirouette, est en même temps employé dans une maison de banque. Une autre fois, une danseuse arrivait répéter avec une jupe de gaze noire. S'imagine-t-on la *Sabotière* en habits de deuil ? « Celle-là, dit-on à M. Coppée, vient de perdre son père. » Quels jolis *motifs* pour M. Renouard !

Nous-même nous avons passé, curieusement attiré par ce spectacle des coulisses, bien des heures à regarder ces contrastes pittoresques pour le peintre, divertissants pour le moraliste. Ils sont piquants ces *envers* de l'*Africaine*, du *Tribut de Zamora* ou du *Prophète!* Dans *Aïda*, par exemple, — et j'ai encore cette vivante ironie sous le regard,



LE PÈRE PICARD, 1er CHARPENTIER EN RETRAITE.

— tandis que, semblable à une immense frise égyptienne, le fameux défilé se déroule devant le public, sur la musique aux sonorités éclatantes, il faut voir le régisseur, debout, en habit noir, se découpant comme la silhouette d'une ombre chinoise sur les costumes lumineux des figurants, et regardant si les guerriers et les prêtres, les Éthiopiens et les Égyptiens, les ministres, les capitaines, les porte-enseignes, les esclaves, Aïda ou Amneris arpentent sans faux pas — cette fausse note de cette autre symphonie qui est la marche, — la vaste



EXERCICE A DEUX

(Composition et dessin de M. Paul Renouard.

scène de l'Opéra, criblée de lumière électrique. Ce spectacle vaut bien celui qu'on aperçoit de la salle.

Derrière les portants, les machinistes assis se reposent, attendant l'entr'acte, le moment de changer le décor, tournant le dos à ces féeries



Mlle MARQUET, DANS LE BALLET DE *Sylvia*.

de la mise en scène, las de ces temples de Memphis, de ces colonnes, de ces emblèmes sacrés, de cet encens; et ce sont ceux-là qui appartiennent au crayon de Renouard; oui, eux et ces musiciens égyptiens se plantant sur le nez des lunettes modernes pour déchiffrer plus sûrement leur partie et qui jettent leurs notes cuivrées à travers l'espace; eux et ces figurants, ces faubouriens lassés, bâillant, s'étirant en attendant l'entrée en scène, costumés en guerriers de Pharaons, et qui, la plu-

part du temps, dorment sur un banc de bois, la bouche ouverte, le front coupé par leur casque bossué, posé sur leurs yeux comme une visière; d'autres, leurs piques leur servant de cannes, ayant déposé à leurs pieds ce casque d'airain pour mieux appuyer, en fermant les yeux, leur tête contre la muraille. Le public n'aperçoit que l'éblouissement de la mise



Mlle FONTA, DANS *les Huguenots.*

en scène; M. Renouard voit ces aides de camp du bœuf Apis, pareils à des conducteurs du bœuf gras harassés après leur promenade à cheval et leurs haltes devant les ministères.

C'est dans la reproduction de pareilles scènes, d'un genre tout spécial et d'un réalisme très particulier, que M. Renouard excelle. Il saisit, avec une fidélité scrupuleuse, tantôt la ressemblance des personnages, comme dans le portrait de Faure, dans le profil de Mlle Fonta en son cos-

tume des *Huguenots*, dans la pose sculpturale de Mlle Marquet, tantôt l'aspect même d'une scène ou d'un personnage, comme dans cette « Toilette de la Reine » ou dans ce ballet des Patineurs du *Prophète*, où la vérité artistique apparaît photographique, en quelque sorte. Quoi de plus vivant que ces types de danseurs et de danseuses, ce *seigneur* du « menuet » de *Don Juan*, ce *bûcheron* et ce *truand* de *Sylvia*, ce petit berger du même ballet, cette grande dame de la *Juive?* On reconnaît l'acteur, le figurant, le *déguisé*, comme disent les enfants ou le peuple, sous le costume, comme sous le *travesti* du Siebel de *Faust*, on reconstitue la femme dans toute sa séduction. Il n'y a pas à s'y tromper : M. Renouard met l'empreinte de la vérité littérale dans ses dessins, et pourtant, — voilà son rare mérite, — il la dépasse, cette vérité stricte, par sa conscience dans le rendu et, dans les motifs, il apporte un choix qui va jusqu'à la composition et jusqu'à l'humour. Telles danseuses, dans leur « exercice à deux, » sont exactement rendues et croquées, mais l'élégance dans le sourire, dans les doigts, le bout du soulier de satin, le geste, le marivaudage de l'orteil, si je puis dire, donnent à ces figurines une séduction particulière où la personnalité même de l'artiste s'affirme et, encore une fois, par une consciencieuse recherche du vrai.

Le vieux père Picard, le charpentier en retraite, semble narquoisement, en fumant sa pipe, regarder ces séductions de théâtre que son bourgeron a frôlées durant tant d'années. Il promène sur tout cela son coup d'œil aigu et narquois. J'imagine que M. Paul Renouard a un peu de ce regard très calme du vieux charpentier. Il sait voir, je le répète, et, encore un coup, il sait choisir dans ce qu'il voit ce qui vaut la peine d'être exprimé. Voilà l'artiste. L'art, c'est le choix, et, après le choix, vient l'exécution et le rendu, qui appartiennent à la virtuosité. Nous avons en ce temps-ci beaucoup de virtuoses artistiques. Ce qui manque, c'est la faculté de créer; mais le souci de l'*âpre vérité*, comme disait Stendhal, est, après tout, la grande vertu, et M. Paul Renouard possède cette qualité au suprême degré. C'est un réaliste qui a du goût. Je ne demande pas autre chose aux artistes, peintres ou romanciers : faire vrai, mais ne pas tout faire; tout exprimer, dire tout, mais ne dire que ce qui vaut la peine d'être dit. M. Paul Renouard n'appartient pas à l'école très bourgeoise des « diseurs de riens, » comme les appelait Henri Monnier; il est le peintre des détails curieux, vivants, savoureux, et nous ne connaissons personne qui rende avec plus de vigueur, de simplicité et de sincérité que lui les spectacles de cette incessante comédie de tous les jours, dont l'expression est notre effort constant et notre rêve : la vie, la vie moderne, avec ses intensités, ses bizarre-

ries, ses tristesses, ses ironies et ses antithèses. A dire vrai, ces sujets d'études, l'Opéra les résume tous : c'est un univers en miniature. M. Renouard ne pouvait choisir un champ d'observation plus vaste et un centre de documents plus précieux.

L'Opéra c'est, après tout, quelque chose comme le résumé et le *sublimé* de Paris, un sublimé corrosif, diraient les méchantes langues, qu'il faut laisser dire.

JULES CLARETIE.



LA COLLECTION FRÉDÉRIC HARTMANN



La collection de tableaux dont nous allons dire quelques mots est bien une collection d'amateur. Le petit nombre des toiles, leur parenté sous le rapport esthétique, indiquent chez celui qui les a réunies un goût déterminé et un esprit critique remarquable : ces qualités sont celles de l'amateur véritable ; quand on les possède, on aurait presque le droit de se compter au nombre des artistes, si cet honneur n'était réservé à ceux-là seuls qui produisent.

Au bas des vingt ouvrages qui composent la collection, on lit trois noms seulement, mais quels noms ! les plus grands parmi ceux que recueillera l'histoire artistique du XIXe siècle : les noms de Millet, Théodore Rousseau et Delacroix, qui ont glorieusement présidé à une nouvelle renaissance de l'art et lui ont imprimé une marque ineffaçable.

M. F. Hartmann a été des premiers à comprendre ces illustres peintres ; ce n'était pas l'amateur tardif, repentant pour ainsi dire, qui s'attèle au char des triomphateurs ; il les a recherchés et honorés au temps où ils étaient méconnus ; il a cru à leur valeur alors qu'eux-mêmes n'osaient y croire. Presque tous ses tableaux sont entrés chez lui en quittant l'atelier qui les vit naître, et, pour les en faire sortir, il n'a fallu rien moins que la mort de celui qui les avait réunis. Nous avions raison de le dire, M. Hartmann a été un parfait amateur ; à toutes ses qualités d'appréciateur émérite, de critique en avance sur son temps, il joignait la qualité la plus rare, la constance dans ses affections.

Mais l'heure a sonné; il faut obéir à la loi de nature qui condamne l'immobilité : les collections n'échappent pas à la règle commune; depuis quelque temps, il est même permis de penser qu'elles devancent avec un empressement suspect les arrêts de la destinée; mais ce n'est pas le cas pour celle qui nous occupe. M. Hartmann, nous l'avons dit, n'est plus là pour défendre les trésors d'art qu'il gardait avec un soin jaloux. Ces œuvres précieuses vont être dispersées. Si l'on ne savait d'avance que d'autres amateurs s'apprêtent à les recueillir et à les entourer des mêmes soins et de la même admiration, on ne pourrait se défendre d'un sentiment de regret. Les choses ont leur tristesse : de généreuses toiles comme celles de la collection Hartmann ne peuvent vivre longtemps côte à côte, sous le même toit, sans contracter de mystérieuses sympathies; il se crée dans un cabinet d'objets d'art des affinités qui peut-être ne sont pas complètement dans l'imagination de leur propriétaire; ils se grandissent mutuellement, les humbles s'éclairant aux reflets des superbes.

Jean-François Millet était l'artiste préféré de M. Hartmann; il tient la tête de sa collection. Voici d'abord *le Greffeur*, une page maîtresse de l'œuvre du maître, ici et partout où se trouvent des tableaux signés de son nom. Un grand écrivain a décrit et analysé ce tableau quand il parut à l'Exposition universelle de 1855. Nous passons la parole à Théophile Gautier; ce sera une bonne fortune pour le lecteur.

« Le paysan greffant un arbre est une composition d'une extrême simplicité, qui n'attire pas les regards, mais les retient longtemps, lorsqu'ils sont une fois fixés sur elle. Au milieu d'un verger, dont une chaumière occupe le fond, un homme, vêtu d'un gilet de tricot et d'un pantalon de grosse étoffe, insère la greffe dans l'incision d'un jeune tronc d'arbre coupé à mi hauteur, avec tout le soin que demande cette délicate opération. A côté de lui, une corbeille posée à terre contient les choses nécessaires à son travail; sa femme, ayant un nourrisson au bras, le regarde d'un air intelligent et grave. La femme n'est pas jolie, certes : la beauté des paysannes passe vite aux fatigues de la vie rurale; mais il y a dans sa tête une expression pensive et touchante, dans sa pose une grandeur tranquille, et le coin de son tablier relevé lui fait une draperie, dont le pli souple et bien jeté se pourrait tailler dans le marbre.

« L'homme, tant il sent l'importance de ce qu'il fait, a l'air d'accomplir quelque rite d'une cérémonie mystique et d'être le prêtre obscur d'une divinité champêtre; son profil sérieux, aux lignes fortes et pures, ne manque pas d'une sorte de grâce triste, tout en gardant le caractère paysan; une couleur sourde et comme étouffée à dessein revêt cette

scène de ses larges teintes où ne papillotte pas un seul détail, et enveloppe les personnages comme un épais tissu rustique. Que l'art est une singulière chose! Ces deux figures mornes sur ce fond grisâtre, accomplissant un fait vulgaire, vous occupent et vous font rêver, lorsque les idées les plus ingénieuses, adroitement rendues, vous laissent froid comme glace. C'est que Millet comprend la poésie intime des champs; il aime les paysans qu'il représente, et, dans leurs figures résignées, exprime sa sympathie pour eux; le semage, la moisson, la greffe, ne sont-ils pas des actions saintes ayant leur beauté et leur grandeur? Pourquoi des paysans n'auraient-ils pas du style comme des héros? Sans doute, Millet s'est dit tout cela, et il fait des Géorgiques peintes où, sous une forme pesante et une couleur assombrie, palpite un mélancolique souvenir virgilien. »

S'il est permis d'ajouter quelque chose après ces lignes du maître, nous admirerons aussi l'étonnante bonne foi avec laquelle Millet acceptait dans toute leur simplicité naïve les *fabriques* et autres accessoires que la nature lui offrait pour encadrer ses Géorgiques. Combien de peintres eussent hésité devant la pauvreté pittoresque du milieu où se déroule cette scène rustique? Millet comptait avec raison, pour rehausser cette indigence des lignes du décor, d'ailleurs plus apparente que réelle, sur le sentiment de tendresse que cette humilité développait en son âme et dont il retrouvait l'expression sous ses pinceaux.

Les délicatesses de cette nature exquise ne se traduisaient point en peinture d'une façon inconsciente. Millet raisonnait ce qu'il voulait faire, et il raisonnait juste. On connaît le tableau : *Femme venant de puiser de l'eau*, appelé aussi la *Femme aux deux seaux*. A propos de cette œuvre, l'une des pièces capitales de la collection Hartmann, le peintre a écrit la lettre suivante, adressée à Thoré, au moment où la toile fut exposée à la salle du boulevard des Italiens (salle Martinet) :

« Dans la femme qui vient de puiser de l'eau, j'ai tâché de faire que ce ne soit ni une porteuse d'eau ni même une servante, mais la femme qui vient de puiser de l'eau pour l'usage de sa maison, l'eau pour faire la soupe à son mari et à ses enfants; qu'elle ait bien l'air de n'en porter ni plus ni moins lourd que le poids des seaux pleins; qu'au travers de l'espèce de grimace qui est comme forcée à cause du poids qui lui tire sur les bras, et du clignement d'yeux que lui fait faire la lumière, on devine sur son visage un air de rustique bonté.

« J'ai évité (comme toujours) avec une espèce d'horreur, ce qui pourrait regarder vers le sentimental; j'ai voulu, au contraire, qu'elle accomplisse avec simplicité et bonhomie, et sans le considérer comme



Th. Rousseau pinx.

G Greux sc

LE MARAIS DANS LES LANDES

Imp. A Salmon

une corvée, un acte qui est, avec les autres travaux du ménage, un travail de tous les jours et l'habitude de sa vie. Je voudrais aussi qu'on imagine la fraîcheur du puits et que son air d'ancienneté fasse bien voir que beaucoup avant elle y sont venus puiser de l'eau. »

Tout ce que Millet voulait mettre dans son tableau, il l'y a mis ; sa porteuse d'eau a bien la dignité simple, la bonhomie qui convient à



LE PRINTEMPS, TABLEAU DE J.-F. MILLET.

(Collection F. Hartmann.)

l'honnête femme qu'elle est, à la ménagère soucieuse de ses devoirs. « L'air d'ancienneté » du puits et surtout le sentiment délicat que l'artiste avait ressenti de ce rapprochement fortuit du passé et du présent dans l'éternité du labeur, sont rendus avec le calme de la puissance, sans la moindre trace de sentimentalité, c'est-à-dire d'affectation. Quant à la peinture, elle est de la plus belle qualité : le peintre s'est affranchi des lourdeurs qui signalaient ses débuts ; les colorations sont franches et d'une coloration superbe. Il n'est pas jusqu'au dessin, dans cet heureux tableau, qui ne soit remarquable : les formes y sont correctement

exprimées et le vêtement se drape sur elles en plis largement écrits et placés là où il faut.

Nos lecteurs n'ont peut-être pas oublié que nous avons publié, en 1875, une eau-forte d'après la *Récolte du sarrasin;* c'était une copie d'un dessin de Millet, faisant partie de la belle collection de M. Gavet. Le tableau de M. Hartmann, qui représente exactement la même scène, ne pouvait être gravé autrement que l'a été ce dessin; on pourra donc consulter avec fruit l'estampe de M. Courtry, qui était, du reste, heureusement venue. La composition est une des plus belles qui soient sorties du cerveau de l'artiste; les nombreux personnages qui participent à l'action sont saisis sur le vif et groupés avec art, quoique avec un naturel parfait, — la nature n'est pas toujours maladroite; le tout est de savoir l'envisager du bon côté —. Tout le monde ici, s'agite, se démène, comme une tribu de fourmis en quête de provisions; le ciel éclatant et pur répand une chaude lumière qui exalte encore cette fièvre du travail. Magnifique épisode de la vie rurale dans ses beaux jours.

Maintenant, voici *les Meules :* l'air est plus frais, nous sommes en novembre; la récolte est rentrée, les mauvais temps peuvent venir; en attendant, un troupeau de moutons, gardé par une bergère, se hâte de brouter dans les champs les dernières pousses de la végétation. Des nuées d'alouettes glanent avec la même ardeur inquiète les graines oubliées. La scène a pour théâtre la plaine de Barbizon, qui s'étend à perte de vue sous un ciel balayé par le vent.

Le tableau *les Falaises à Gruchy* est un des nombreux souvenirs que Millet a laissés de son pays natal. La pittoresque contrée de Gruchy-Gréville revit toute entière dans ses toiles; il aimait ses pâturages accidentés baignant dans la mer, et sa population robuste de paysans et de pêcheurs qui soutient si vigoureusement la lutte pour l'existence contre les éléments conjurés, la terre et l'eau. Dans ce tableau, la mer n'a pu résister à la joie contagieuse d'une belle matinée d'été: elle s'est faite belle et joue avec le soleil. On la voit s'étendre en nappe immense continue avec le ciel, entre les montants de porte d'une barrière rustique ouverte sur une prairie qui descend à sa rencontre. Quelques vaches apparaissent dans l'enclos en perspective plongeante. Peinture magnifique, étincelante de lumière et dont la profondeur fait éprouver une sensation de vertige.

Le Printemps est un tableau d'un tout autre genre; c'est encore la nature prise sur le fait, mais sous un aspect inaccoutumé. Nos peintres naturalistes ont rarement l'audace de s'attaquer aux effets d'arc-en-ciel; c'est que ces effets sont d'essence tellement passagère qu'on ne peut

compter sur l'aide d'une pose soutenue. Il ne fallait rien moins que la science d'observation et la sûreté de main qui distinguaient Millet pour ne pas reculer devant la peinture de la scène de fantasmagorie qu'il met sous nos yeux. Le site est du reste admirablement choisi : un chemin, semé d'herbes et de fleurs, conduit vers le fond de la toile à un village caché dans la verdure des pommiers. Ciel noir avec une trouée de bleu



LES MEULES, TABLEAU DE J.-F. MILLET.

(Collection F. Hartmann.)

vers la droite, et, au côté opposé, l'arc fantastique décrivant sa courbe lumineuse au milieu des ténèbres. Dans l'air saturé d'humidité la végétation scintille comme des émaux : la terre s'étale en tons mouillés d'une délicatesse exquise. C'est de sa fenêtre, à Barbizon, que Millet a contemplé ce tableau : on comprend qu'ayant pu l'étudier à son aise, il l'ait si bien rendu.

Pour les deux autres ouvrages de Millet, *Paysan étalant du fumier* et *Femme étendant du linge*, et le dessin rehaussé de pastel *Tentation de saint Antoine*, nous serons plus sobre de détails : si tous ils portent

à des degrés divers sa marque puissante, ils n'ont pas, à beaucoup près, l'importance des toiles dont nous venons de parler.

Delacroix est représenté chez M. Hartmann par deux ouvrages seulement : *L'empereur du Maroc*, petite toile d'un demi-mètre de hauteur, et *le Lion attaqué*, toile plus petite encore. Ils n'en donnent pas moins une idée excellente des qualités diverses du peintre ; l'amateur distingué qui les possédait avait le droit de se dire que sa collection ne présentait aucune lacune et donnait pleine satisfaction aux principes d'art sur lesquels il la basait.

Delacroix a fait le premier de ces tableaux en 1856 ; la scène, il l'avait vue dans un de ses voyages au Maroc. L'empereur, drapé dans un burnous blanc, entouré de sa garde et de ses serviteurs, passe en revue les troupes réunies en armes devant les murs du palais ; il monte un superbe cheval gris, richement harnaché. Au loin, un paysage peint avec l'ampleur habituelle. Coloris à la fois puissant et concentré : aucune note discordante, l'harmonie est parfaite.

Le *Lion attaqué* est un des meilleurs de la superbe ménagerie que que Delacroix nous a laissée. Le fauve, dans une attitude menaçante, s'apprête à bondir sur un ennemi invisible ; le drame va s'accomplir sous un ciel gris déchiqueté par les crêtes bleuâtres d'un massif de montagnes.

Théodore Rousseau, le maître charmant, ondoyant et divers, nous apparaît ici dans toutes ses manières. Nous avons d'abord *le Marais dans les Landes* et *le Four communal :* deux chefs-d'œuvre, comme le disait à cette place notre ami Mantz dans son compte rendu de l'Exposition au profit des Alsaciens-Lorrains ; M. Frédéric Hartmann y avait envoyé les toiles les plus importantes de sa collection. Le *Marais* est de 1849 : la gravure de M. Greux donne une idée juste de la composition et de la tenue générale du tableau, mais nous devons signaler ce qu'elle n'a pas rendu, ce qu'elle ne pouvait pas rendre : l'ampleur sereine de ce magnifique panorama, la délicatesse et la transparence des tons argentés qui baignent l'horizon sans le limiter.

Voici *le Four communal dans les Landes*, un de ces tableaux ensoleillés comme Rousseau savait les peindre à l'époque heureuse où sa palette n'admettait que les tons d'or. Proche parente de la *Métairie sur les bords de l'Oise*, cette toile porte en elle toutes les séductions que l'on reconnaît à cette aimable manière du peintre. On croirait un Hollandais de la meilleure marque ; le précieux du travail, aussi bien que le charme, la fraîcheur du coloris et l'élégance des lignes, font penser à Ruysdael, en même temps que les tons ambrés et la touche plus grasse rappellent la

facture savoureuse de Cuyp. Il y a du reste, dans ces deux tableaux, le même parti pris de composition : au centre, le motif principal s'élevant en hauteur; de chaque côté, des échappées de paysage dans le lointain. Une ligne verticale tracée au milieu de la toile la diviserait en deux sujets complets, *balancés* suivant les règles de l'art. Ce n'est pas que nous ayons l'intention de recommander cette manière économique de multiplier les œuvres de Rousseau; nous voulons seulement signaler cette particularité de composition dans certaines d'entre elles.



LE FOUR COMMUNAL DANS LES LANDES, PAR TH. ROUSSEAU.

(Collection F. Hartmann.)

Le *Village* et la *Ferme dans les Landes* rentrent également dans la classe des tableaux que le maître peignit alors qu'il voyait la nature avec des yeux épris du souvenir de Ruysdael : si le faire y est moins personnel que dans certains autres de ses ouvrages, le sentiment en est tout moderne et n'appartient qu'à lui. Ces paysages sévères du département des Landes avaient impressionné vivement Rousseau; il a bien rendu leurs silhouettes un peu maigres et dégagé une poésie pénétrante de la monotonie même des aspects.

Tout autres sont le sentiment et la facture dans *Une Plaine aux Pyrénées*. Sous un ciel magnifique et tourmenté, où le soleil, avant de

s'éteindre, répand des traînées lumineuses qui semblent des feux d'artifice, étincellent des flaques d'eau; le bétail enfonce dans le bourbier jusqu'aux jarrets; le sol, tapissé de grossières verdures, s'étend au loin, bordé à l'horizon par la chaîne des Pyrénées. Le tout, écrit à grands coups de brosse, se masse et se résume en une sensation grandiose autant que juste.

Le *Coucher de Soleil* est imprégné de cette mystérieuse poésie du soir que Rousseau a traduite, et peut-être mieux que tout autre, après avoir été le maître-peintre de la nature aux heures les plus éclatantes du jour. Dans ce tableau, d'un caractère plus intime que le précédent, le cadre se resserre autour d'un épisode de la vie rurale qui ne demandait pas une scène aussi vaste. Un troupeau de vaches vient s'abreuver aux eaux stagnantes d'une mare encaissée dans un ravin, entourée d'herbes marécageuses et de roches couvertes de mousses. Quelques laveuses se hâtent, car la nuit va venir. Le feuillage des arbres a pris une teinte jaunissante ; bientôt toutes les colorations vont disparaître ou plutôt se fondre en une seule indécise et sombre qui s'étendra comme un voile devant les indiscrétions des hommes et plus devant celles particulièrement des peintres.

Les dessins de Rousseau que possédait M. Hartmann sont au nombre de quatre. Nous nous bornerons à dire qu'ils ne déparent pas la belle collection de tableaux que nous venons d'analyser, un peu longuement peut-être.

ALFRED DE LOSTALOT.



ÉTUDES ADMINISTRATIVES

(DEUXIÈME ARTICLE.)

II

LES SALONS ET LES ASSOCIATIONS ARTISTIQUES

A L'ÉTRANGER



DANS la première partie de cette étude, nous avons fait connaître quelles étaient les origines du Salon en France; nous avons raconté les diverses transformations qu'ont subies son organisation et son mode de fonctionnement. La révolution qui vient de se produire, la transmission par l'État de ses droits séculaires sur l'administration et la direction de cette institution à la corporation des artistes, crée une situation toute nouvelle et doit entraîner une reconstitution spéciale et sérieuse de cette corporation, qui n'en est guère aujourd'hui qu'à l'état d'association rudimentaire et provisoire.

Avant d'étudier les conditions de cette reconstitution, les voies et moyens légaux et rationnels pour y arriver rapidement et sûrement, il nous a paru utile et intéressant de rechercher comment se sont organisées à l'étranger les grandes associations artistiques qui y existent, et comment fonctionnent les expositions périodiques dans les grands centres de production. Voici les résultats de nos recherches et des communica-

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXIII, p. 121.

tions qui nous ont été faites à ce sujet; nous croyons que l'on pourra en tirer un réel profit[1].

ALLEMAGNE.

Les écoles d'art sont nombreuses en Allemagne; il y a beaucoup d'expositions artistiques : Berlin a son Salon annuel; Munich, Dusseldorff, Dresde ont le leur; mais aucun n'a une véritable importance, un grand rayonnement artistique. Le Salon de 1880, à Berlin, ne comptait que cinq cents exposants, dont la majeure partie n'eût certainement pu faire recevoir un seul tableau au Salon de Paris. L'organisation de ces différentes expositions artistiques offre peu d'éléments d'étude comparative : celle de Berlin est dirigée par l'Académie des Beaux-Arts dans des conditions peu différentes de celles que présentait il y a quarante ans le régime de nos Salons. Une somme assez considérable est affectée sur le budget des Beaux-Arts à cette organisation. En 1879, il se fit dans le monde artistique allemand une agitation très vive pour la création d'une institution nationale analogue à celle de notre Salon, qui pût grouper annuellement toute la production artistique de l'empire allemand et rallier en un centre unique tous les artistes disséminés un peu partout sans lien sérieux de cohésion et de solidarité. Ce mouvement, qui provoqua pendant plusieurs mois de longues discussions et des polémiques assez violentes, — des questions nombreuses d'intérêt et d'amour-propre de clocher étant en jeu, — aboutit à une décision du roi Louis II de Bavière, d'organiser des expositions qui, en attendant mieux, auraient lieu régulièrement tous les quatre ans. La première, organisée la même année, à Munich, dans le palais de Cristal, obtint un très grand succès; elle comprenait près de quatre mille œuvres d'art choisies avec soin et avec une grande sévérité par le jury d'admission, composé des premiers peintres allemands.

L'installation, faite à très grands frais, était fort luxueuse et bien ordonnée; on avait tout lieu de croire qu'en présence d'un succès aussi légitime, Berlin ou Dresde, ou quelque autre grande cité artistique, suivraient, l'année suivante, l'exemple donné par Munich, et, important le

1. Nous adressons, pour les communications qu'ils ont bien voulu nous faire avec une courtoisie charmante, tous nos remerciements à MM. Leighton, président de la Royal Academy de Londres; Édouard Fétis, conservateur de la Bibliothèque royale de Bruxelles; Dardel, surintendant des beaux-arts de Suède; Pagliano, John Grand-Carteret, Van der Haegen, secrétaire de la Société royale pour l'encouragement des beaux-arts, à Gand; Édouard Engerht, Goemaere, directeur du *Précurseur* d'Anvers; Eugène Müntz, directeur de la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts.

système de roulement des expositions belges et hollandaises, organiseraient une exposition analogue; il n'en a rien été.

L'Allemagne n'a donc point vraiment encore un *Salon* national. Ne faut-il point chercher dans l'institution séculaire du *Kunstverein*, qui existe et fleurit en Allemagne, les causes de ce fait singulier? « Dans toute ville comptant de cinquante à cent mille âmes, dit le docteur Jean-Paul Richter[1], il existe ce qu'on appelle un *Kunstverein* (société des amateurs de l'art). Ces sociétés possèdent presque toutes un local et organisent des expositions dans lesquelles les artistes font figurer leurs œuvres pendant des semaines ou même des mois. Souvent il arrive que ces cercles sont en relation avec le musée de la ville. Aussi un bon artiste a-t-il quelques chances de vendre ses œuvres, surtout quand les journaux s'en occupent. Il y a des artistes qui, de cette manière, font circuler leurs tableaux de sociétés en sociétés pendant trois ou quatre ans; les salles du Kunstverein contiennent toujours une vingtaine de tableaux modernes qui se renouvellent chaque mois. »

L'organisation et les principes de ces *Kunstverein*, que nous retrouverons dans tous les pays de race germanique, en Autriche, dans la Suisse allemande, ont fourni à notre collaborateur et ami, M. Muntz, la matière d'une étude fort intéressante, qui a été publiée dans *la Chronique* en 1871; nous ne pouvons faire mieux que d'y renvoyer nos lecteurs; toutefois, nous en analyserons la partie qui se rattache plus particulièrement au but que nous poursuivons dans ces lignes, l'institution de l'*Association générale des artistes allemands*. L'idée de cette association générale des artistes surgit dans une joyeuse fête d'artistes qui eut lieu à Bingen en 1856, se propagea rapidement et trouva dans tous les ateliers l'accueil le plus sympathique. L'assemblée tenue à Stuttgard l'année suivante revisa, compléta et sanctionna le projet primitif, inscrivit dans le programme de l'association l'encouragement général de l'art, la réforme de la législation sur la propriété artistique, et imprima à la nouvelle institution une impulsion extraordinaire. En 1858, l'association organisait l'exposition historique de Munich, qui obtint un si grand succès; elle créait un fonds de secours, dit d'*Albert Durer*, pour les veuves et les orphelins de ses sociétaires. Son patrimoine est actuellement très considérable et le nombre de ses adhérents dépasse le chiffre de trois mille. Particularité intéressante : l'association, afin de donner plus d'extension à son influence, change son siège annuellement et parcourt ainsi dans une période de temps assez courte les diverses provinces de l'empire.

1. *L'art à l'étranger. Allemagne.* Année Artistique, 1878. A. Quantin, éditeur.

Ses expositions quinquennales ont lieu également d'une manière successive dans les principales villes allemandes. Il est incontestable que cette vaste et puissante association rend ainsi à l'art et aux artistes de réels services. Nous croyons qu'il y aurait opportunité à s'inspirer de son système d'organisation et de fonctionnement, et à en importer chez nous les principes et les méthodes. Une association de ce genre serait fort utile en France.

BELGIQUE.

La Belgique a un Salon annuel officiel qui se tient successivement dans les trois grandes villes du royaume, Bruxelles, Anvers et Gand. Dans ces deux dernières villes, il est organisé sous le patronage et avec le concours du gouvernement, par des sociétés artistiques dont nous ferons connaître plus loin la constitution; à Bruxelles, la direction de l'exposition est confiée à une commission dont les membres sont nommés par le ministre de l'intérieur, dans les attributions duquel se trouve le service des beaux-arts. Dans le règlement de l'exposition de Bruxelles nous ne trouvons à signaler d'autres dispositions particulières que celles qui concernent la constitution des jurys. Le jury d'admission est composé des membres de la Commission directrice, dans laquelle figurent des personnages officiels, généraux, députés, sénateurs, les conservateurs des musées, des artistes et des membres du jury de placement, au nombre de onze, élus par les artistes belges exposants ou qui ont été admis précédemment à l'une des expositions triennales de Bruxelles. Quant au jury des récompenses, il est composé des membres du jury de placement et de quatre artistes nommés par le gouvernement. Nous trouvons ainsi appliqués dans ce règlement, fort libéralement et d'une manière très précise, les principes que nous exposions dans notre premier article sur l'organisation distincte des jurys d'admission et des jurys des récompenses, telle qu'elle avait été établie en France par le décret du 17 septembre 1791 : d'un côté un jury administratif, de l'autre un jury exclusivement artistique. Le jury des récompenses, au Salon de Bruxelles, a des attributions que l'on a réclamées fréquemment, mais sans succès, pour le même jury français : c'est lui qui est chargé de signaler au gouvernement les ouvrages de mérite dont il estime que l'acquisition peut être proposée pour le compte de l'État.

Il est encore dans ce règlement une disposition particulière à laquelle une décision très discutée et absolument contradictoire de la Commission constituante du Salon français de cette année sur le même point,

donne un certain intérêt : aux termes de l'article 37, « les membres des jurys prennent l'engagement de garder le secret de leurs opinions, les propositions et les votes de leurs collègues, ainsi que sur le résultat négatif du scrutin auquel donnerait lieu la proposition d'un achat, d'une récompense ou d'un encouragement ». Nous estimons que le règlement du Salon belge est supérieur, en l'espèce, à notre nouveau règlement du Salon; que cette prescription du secret est plus logique et plus loyale que celle de la signature et de l'explication des votes, par les membres du jury des récompenses.

L'exposition des beaux-arts de Bruxelles dure deux mois et a lieu de septembre à novembre. Chaque année, une loterie composée de lots acquis parmi les œuvres exposées, est organisée par les soins de la Commission directrice; le prix du billet est de 1 franc; les souscripteurs de séries ont droit à des primes artistiques, qui sont généralement des gravures de tableaux d'artistes belges.

Des sociétés privées, le *Cercle littéraire et artistique* entre autres, organisent annuellement, mais sans périodicité constante, des expositions auxquelles ne sont admises que les œuvres de leurs membres. Chaque année, au printemps, a lieu, au Palais ducal, une exposition d'aquarelles, dont l'initiative est due au regretté Madou, qui avait organisé la première en 1858. Cette exposition, qui n'a aucun caractère officiel, est internationale et a pris depuis quelques années une certaine importance. Mais son organisation, fort élémentaire, ne peut donner lieu à aucune étude.

Anvers. — Le Salon, à Anvers, est organisé par une société qui porte le titre de Société d'encouragement des beaux-arts et qui a été constituée dans ce but exclusif.

Cette Société, qui a pour président actuel M. J. Cuylits, membre du conseil d'administration de l'Académie royale, se compose de soixante membres, artistes ou amateurs, et d'un nombre illimité de souscripteurs, qui n'ont point voix délibérative. La souscription annuelle est au moins de 6 francs. Les membres et souscripeurs ont droit aux avantages suivants : l'entrée personnelle gratuite au Salon tous les jours; l'entrée gratuite, le dimanche, pour les membres de leur famille ; un exemplaire du catalogue; des billets pour le tirage au sort des objets d'art acquis par la société ; une épreuve sur papier de luxe des gravures publiées par la Société. La Société émet en outre des actions au porteur au prix de 5 francs, et dont chacune donne droit à un billet pour le tirage et à des primes artistiques, des gravures éditées par la Société. Lors de la der-

nière exposition, celle de 1879, il n'y a pas eu moins de trois mille souscripteurs. Depuis quelques années, le gouvernement et la ville donnent chacun à la Société une somme de 20,000 francs, qui sont destinés à l'achat d'œuvres d'artistes belges ou étrangers, pour la formation d'un Musée moderne. Ces subsides ont remplacé les allocations antérieures, moins élevées, qui entraient tout simplement dans la caisse de la Société; il est vrai que celle-ci les affectait également à l'achat d'œuvres d'art, mais ces œuvres étaient exclusivement acquises pour la tombola, qui absorbait annuellement de 70 à 90,000 francs. Le Salon de 1879 comprenait 1274 numéros; le produit des ventes opérées par les soins de la Commission s'éleva, cette année-là, à près de 150,000 francs. Le règlement de l'exposition, que nous avons sous les yeux, ne contient aucune disposition extraordinaire qui doive être signalée. Les jurys d'admission et des récompenses sont composés d'après le système mixte en usage pour les Salons français antérieurs à la révolution de cette année : membres élus par les exposants et membres du comité d'administration de la Société. Le Salon dure deux mois, du commencement d'août au commencement d'octobre; les dimanches et les jours de fête sont gratuits. A l'occasion de chaque Salon, la Société ouvre des concours de sculpture, d'architecture classique et d'architecture ogivale, exclusivement réservés aux artistes belges, et pour lesquels elle distribue à chaque lauréat une médaille d'honneur et une gratification de 800 francs.

Gand. — L'exposition de Gand a une organisation semblable à celle de l'exposition d'Anvers. Elle est également due à une société spéciale, la *Société royale pour l'encouragement des beaux-arts*, fondée sur le modèle de celle d'Anvers, et qui comprend environ quatorze cents membres. Les ressources fournies à la Société par les cotisations s'élèvent ordinairement à 30,000 francs pour chaque exposition triennale. Le produit des entrées et la vente du catalogue sont de 11,000 à 13,000 francs. Ce chiffre, relativement peu important, s'explique par le fait que les sociétaires et les artistes ont leur entrée gratuite, avec leur famille, et qu'ils reçoivent en outre un catalogue gratis. La part contributive du gouvernement est ordinairement de 8,000 francs. Celle fournie par la ville atteint le même chiffre. Les expositions sont organisées dans un local qui appartient à la Société de botanique, à laquelle le comité d'exposition paye une redevance de 2,500 francs.

Voici, pour plus amples renseignements financiers, le bilan des résultats de la dernière exposition, celle de 1880, qui comprenait 1431 objets,

et dont nous devons la communication gracieuse au secrétaire de la Société, M. Van der Haeghen :

Tableaux et morceaux de sculpture acquis pour le musée.	50,000 fr.
Tombola.	23,750
Subvention du gouvernement.	6,000
Tableaux acquis par des particuliers.	125,520
— — après clôture.	4,500
Lithographies	4,000
Encouragements.	7,000
Total.	219,270 fr.

L'exposition dure généralement deux mois et demi, et a lieu du mois d'août au mois de novembre.

D'autres villes, Bruges, Liège, Mons, Malines, Namur, ont de temps à autre des expositions organisées par des associations locales, qui se forment pour cet objet, mais ne sont pas constituées d'une manière fixe. Ces expositions n'ont pas de périodicité régulière. Elles reçoivent quelques subsides de l'État, mais elles n'ont pas le caractère des expositions d'Anvers, Bruxelles et Gand. Toutefois Bruges aspire vivement à entrer dans le cycle de celles-ci. En 1879, le Cercle artistique a pris l'initiative de l'organisation d'expositions périodiques dans cette ville et a tenté un premier essai qui, grâce à l'activité des membres de son comité, a fort bien réussi.

HOLLANDE.

Le système d'organisation des expositions artistiques périodiques en Hollande présente une grande analogie avec celui des expositions de la Belgique que nous venons d'analyser. Ces expositions, qui portent le titre de *Tentoonstelling van Kunstwerken van levende meesters* (Exposition des œuvres d'art des maîtres vivants), ont lieu successivement dans trois villes, la Haye, Amsterdam et Rotterdam ; elles sont indépendantes de toute direction ou ingérence du gouvernement et même de l'Académie des beaux-arts. Le gouvernement se préoccupe peu des questions d'art ; M. Torbèque ne déclarait-il point, dans un récent discours, que l'État ne devait point se mêler de tout cela! Aussi se montre-t-il d'une parcimonie rare dans les achats d'œuvres au Salon. Une somme de 4,000 florins est inscrite dans ce but au budget annuel de l'intérieur, et très souvent cette somme n'est point entièrement dépensée! Chacune des villes où a lieu l'exposition en fournit le local et donne une certaine

somme pour l'achat de cinq médailles. Le roi seul s'intéresse aux Salons et accorde sur sa cassette privée une subvention modeste pour les récompenses. La commission des expositions est constituée, moitié de membres élus par les exposants, et moitié de membres appartenant à l'administration municipale de la ville. Le chiffre des tableaux exposés ne dépasse guère cinq cents, et, d'après la physionomie générale que présentent ces Salons, il est évident que le jury d'admission fait preuve de peu de sévérité.

Il existe en Hollande trois importantes sociétés artistiques : la société *Arti et amicitiæ*, qui est à la fois un cercle et une société de secours mutuels, et qui a pignon sur le Rockin ; la *Société hollandaise de dessin* (*Hollandsche Teekenmaatschappy*), qui se compose de trente membres ordinaires, tous Hollandais de naissance et domiciliés à la Haye, et de trente-trois membres honoraires, Hollandais et étrangers, mais dont aucun n'habite la Haye ; et la Société des aquarellistes hollandais, moins restreinte et exclusive que la société du même genre qui s'est créée il y a trois ans à Paris. Toutes ces sociétés organisent des expositions privées auxquelles, à l'exception de celle dite *Arti et amicitiæ*, les membres ordinaires seuls peuvent prendre part.

MARIUS VACHON.

(*La suite prochainement.*)



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — Impr. J. CLAYE. — A. QUANTIN et Cie, rue Saint-Benoît. [549]

LE SALON DE 1881

. . . Fréquenter les villes,
Ne pas se laisser intimider par elles.

EMERSON.

(PREMIER ARTICLE)

DANS une étude sur Montaigne à laquelle j'emprunte, en ma qualité de rural, cette épigraphe, Emerson dit encore : « La véritable force de l'intelligence consiste à ne pas laisser embrouiller ce que nous savons par ce que nous ignorons. » La pensée de cet Américain, toujours suggestive, a parfois d'irrésistibles impulsions pratiques ; elle m'a conduit tout droit au Musée du Louvre, la veille de l'ouverture du Salon. Quelque faible qu'on se sente de soi-même, en sortant de là on est plus fort, on s'est

doublé de la force des maîtres; on est aussi plus près de la justice envers ses contemporains :

Qui voit de haut voit loin; qui voit de loin voit juste.

Comparer une exposition à la dernière ou aux dernières expositions peut fournir des données sur sa valeur relative et contemporaine; mais le rapprochement des maîtresses écoles des temps passés est seul capable de nous éclairer sur sa valeur réelle, la seule qui importe aux artistes et aux lecteurs d'une Revue spéciale de beaux-arts.

Avec l'indication de mon point de perspective, je dois à ceux qui voudront bien me suivre dans cette étude la confidence de mon criterium; il est bien simple. Devant chaque œuvre et chaque artiste, après avoir joui du bienfait que nous apporte généreusement la vue d'une belle chose, nous nous poserons ces deux questions :

L'interprétation de la nature, chez l'artiste, mérite-t-elle de faire loi?

Mérite-t-elle seulement d'être notée?

Ou bien, sous une forme plus terre à terre et plus pratique, est-elle d'un dessinateur, est-elle d'un coloriste?

Tout critique apte à son état, c'est-à-dire artiste de naissance, sinon de pratique et de fait et éclairé par l'étude, entend inévitablement à la droite et à la gauche d'un tableau la voix de deux factionnaires invisibles qui crient : l'un, Dessin! l'autre, Couleur!

Ces questions équivalent à se demander si le peintre a un style à lui dans la langue spéciale qu'il parle, laquelle est la langue universelle du beau, des formes et des figures, inspirée, inventée pour l'éducation, l'édification esthétique et la joie de ceux qui ne parlent que les différentes langues vulgaires; chargée de manifester, d'expliquer, de glorifier au yeux des profanes le beau visible dans la nature. Ceci est élémentaire : tout le côté des choses visibles qui a trait à la beauté et aux impressions esthétiques que l'homme en reçoit, resterait pour lui sans expression suffisante si la sculpture et la peinture n'existaient pas. Le beau est leur domaine propre, et, dès le XVIII^e^ siècle, où la critique d'art existait à peine, où d'Alembert soutenait que les tableaux qui ne plaisaient qu'aux peintres ne valaient rien, où Diderot lui-même faisait une si incroyable confusion entre le sujet des tableaux et le sujet de la peinture, le père André, dans son *Essai sur le beau*, voyait clairement les choses quand il disait : « Ce n'est que figurément que nous appliquons l'idée de beauté à toute autre chose, comme à l'âme, à la vertu, à une action, à une pièce. »

Il servirait donc de peu à un artiste d'être un grand esprit, s'il n'est au préalable un grand artiste, s'il n'a reçu du ciel et développé par la culture le don spécial de penser et de parler par formes et figures, et s'il ne le porte par la culture à un degré éminent. Ceci est capital dans sa fonction sociale de maître ou d'instituteur de la beauté et dans son royaume, dont la reine est l'imagination pure, comme la raison pure est la reine du discours.

Les inventeurs de lois ou seulement les hommes qui donnent à un élément d'expression propre aux beaux-arts, même isolé, une signification nouvelle, plus de portée, plus de clarté, plus d'évidence [1], sont rares en tout temps, dans l'ordre de la peinture. Ceux d'entre nous qui ont passé la cinquantaine en ont vu mourir trois ou quatre. Je crois qu'il en est parmi les vivants. J'en vois un dont il serait possible de parler comme d'un mort, tant sa renommée est assurée; mais il est absent du Salon et me réduit à saisir par les cheveux cette occasion de le louer. Ceux-ci ont le génie de leur art; les autres, dignes d'être notés, n'en ont que le talent.

En France, à aucune époque, le nombre de ces derniers ne fut aussi grand qu'aujourd'hui. Ils sont même si nombreux, ils sont si variés, qu'en l'absence d'écoles et dans le fourmillement des individualismes, dans le désordre des doctrines et des méthodes, j'eusse désespéré d'établir un peu d'ordre et d'unité dans cette revue, sans l'indication de mon point de perspective et de mon criterium.

Avant d'entrer dans les galeries du Palais de l'Industrie, il est impossible, d'ailleurs, de ne pas dire un mot de la grande nouveauté de 1881. L'administration est restée étrangère à l'exposition. Par l'organisation comme par les œuvres, le Salon est, cette fois, tout entier aux artistes. Le 1er mai 1881 paraît destiné à marquer l'ère définitive de leur émancipation.

L'histoire entière des Beaux-arts se résumait jusqu'ici en un long protectorat ou patronage accepté, par la force des choses, par les plus grands hommes et les plus fiers. Le plus souvent, sans humilier les clients, il honorait les protecteurs, qui d'un consentement unanime, tout à l'honneur de la civilisation occidentale, quelles que fussent en tout autre point les démarcations et les barrières, traitaient les artistes en égaux. De telle sorte, qu'au fond, ceux-ci représentent peut-être la

1. Maupertuis, que nous ne connaissons plus que par les railleries de Voltaire, a écrit, dans un mémoire d'astronomie : « Il faut penser que c'est avoir fait quelque chose de grand que d'avoir fait une petite partie d'une grande chose ».

seule classe de citoyens qui n'aient pas été opprimés par les puissances. Et l'on pourrait très bien soutenir que la plus dure sinon la seule oppression qu'ils aient subie est venue d'eux-mêmes, de leurs coteries, des inévitables compétitions d'ardents rivaux, des suprématies, des intolérances d'école. Pour ne pas remonter aux temps héroïques de la peinture, à la Renaissance, tout près de nous, le tyran David n'a-t-il pas été, vis-à-vis des peintres de son temps, le plus rude et le plus exclusif des maîtres, traitant les dissidents comme des esclaves?

A y regarder de près, le patronage ne constituait donc pas précisément une servitude pour une classe d'hommes dont l'étude et l'apprentissage durent autant que les forces et la vie, et qui ont besoin d'être placés dans une sorte d'indépendance vis-à-vis des choses matérielles. Ce que les esclaves faisaient, dans les sociétés antiques, pour les hommes libres, la besogne domestique, les grands protecteurs historiques, les Mecènes l'ont fait bien souvent pour les poètes, les peintres, les sculpteurs. Ceux-ci ne les payaient pas toujours de retour. Tous n'ont pas eu le bon caractère de Virgile. Tout pape qu'il était, et l'on sait ce que pesait un pape dans le monde de ce temps-là, Jules II n'était pas le maître de Michel-Ange. En réalité, les relations des protecteurs et des protégés présentent plus d'une fois, dans l'histoire, le spectacle d'un esclavage retourné.

Ce régime du patronage paraissait, il n'y a pas longtemps encore, la seule organisation possible des Beaux-arts. Mais le monde change, heureusement pour les curieux.

Nous avons assisté, après la révolution de 1848, aux premières velléités d'indépendance et d'émancipation de la corporation des artistes. Leur inexpérience fut pour beaucoup dans les premiers avortements; mais, en réalité, l'heure de la réforme n'avait pas encore sonné.

On peut la croire venue aujourd'hui. L'heure psychologique d'abord : autour de nous plus d'écoles; plus de ces camps retranchés d'où les soldats se lançaient des regards farouches, et dont les chefs eussent été certainement bien incapables de pratiquer, dans un jury, vis-à-vis les uns des autres, les règles les plus élémentaires de la justice. L'idée a fait son chemin dans les esprits. Si elle a mûri, on le doit à l'énergique persistance de l'homme qui, dès 1863, proposait à M. de Nieuwerkerke, alors surintendant des beaux-arts, de remettre complètement entre les mains des artistes la gestion de leur salon, et obtenait, en 1870, l'adhésion de quatre cents peintres ou sculpteurs à son projet de réforme.

Appelé, en 1874, à la direction des beaux-arts, M. de Chennevières mit loyalement en demeure ces quatre cents signataires, mais ils renié-

rent leur vieille ambition. Aujourd'hui l'œuvre est en train. Comme il arrive trop souvent, d'autres en recueillent l'honneur, mais l'histoire le lui rendra, en temps et lieu, et c'est à lui que les artistes en sont déjà reconnaissants.

L'heure économique est aussi venue. L'organisation de l'exposition emportait comme corollaire la constitution d'une société civile et une mise de fonds importante. On a vu avec quelle facilité le chiffre en a été souscrit en un clin d'œil, parmi les artistes eux-mêmes. Ils participent heureusement aujourd'hui à la richesse générale. Anciennes ou contemporaines, les œuvres d'art se payent avec une générosité dont il n'y aurait à dire que du bien, si elle marquait autant de discernement que d'abondance, et si l'ignorance du point juste n'était pas plutôt un signe du manque de certitude et de culture dans le goût général qu'un témoignage de grandeur et de magnificence chez les riches.

Sympathiques au présent, soyons d'abord justes envers le passé. Le patronage a pour lui qu'il s'est montré très fécond dans l'histoire. Souhaitons au *self-government* (un nom qu'on n'entend plus prononcer en France), au *self-government* appliqué d'abord au Salon, et peu à peu à toute l'organisation des Beaux-arts, de l'égaler en ce point. Puisse-t-il nous donner une Renaissance! Personne ne souhaite plus patriotiquement que nous de le voir réussir. Il y a là une grande leçon. Il peut y avoir un grand exemple. L'essai est d'autant plus inoffensif et sera d'autant plus libre qu'il est plus éloigné de la politique; et l'exemple sera d'autant plus concluant qu'il nous est donné par les hommes les plus étrangers à l'organisation, à l'association et aux affaires.

Il faut reconnaître que tous s'y sont mis avec ardeur, sacrifiant généreusement leur temps et ne marchandant pas leurs efforts pour le succès de l'œuvre commune. On est très justement fier, dans le camp, du résultat obtenu et le public y applaudit. A peine si l'on entend quelques rares artistes se plaindre d'avoir été « jetés à l'eau. » Y a-t-il donc une autre manière d'apprendre à nager? Nagez, fils d'Apollon, nagez. Apprenez à votre pays, qui patauge, à faire la coupe. Ne serait-il pas curieux que la France fût ramenée par la muse sur le grand chemin de ses destinées libérales? Le retour serait original, on ne peut plus français et assez athénien.

En criant confiance, nous ne nous dissimulons pas, d'ailleurs, qu'il ne faut pas exagérer le chemin parcouru. Les artistes n'ont pas encore ville gagnée. Un premier succès ne prouve rien, tant la force de la vitesse acquise y a de part. Ils rencontreront, l'an prochain, des difficultés plus grandes que cette année. J'en entrevois d'énormes dans le renouvelle-

ment du jury. Un état-major ne peut pas se condamner à perdre tous les ans trois mois dans des opérations fastidieuses. Le dévouement a ses limites, et le public lui-même ne trouverait pas son compte dans cette distraction forcée et inféconde imposée à des talents qu'il aime.

La force des choses amènera : ou à limiter le travail en limitant le nombre des œuvres à examiner et à recevoir ; ou à diminuer le nombre des membres du jury, de façon à permettre, pour l'élite de nos artistes, un roulement avec de légitimes intervalles de repos ; ou bien à éloigner les époques périodiques des expositions. Chacun de ces divers partis soulève, je le sais, des objections ; on a l'année pour les étudier et les résoudre. Dans leur intérêt, dans le grand intérêt général que nous avons expliqué plus haut, nous conjurons les artistes de ne pas se laisser décourager et rebuter.

Nombre de gens voient le salut de l'État dans la multiplication des ministères, ce n'est que le salut ou le profit des ambitions. Si la corporation des peintres et sculpteurs parvenait à rendre inutile le ministère des beaux-arts et à le réduire à une grande branche ou direction chargée simplement de conserver nos monuments et de découvrir dans tous les édifices publics, d'un bout à l'autre du territoire, de la peinture murale, des statues et des ornements à commander à des maîtres ou à des *compagnies d'artistes associés*, elle aurait bien mérité de la patrie. Elle aurait surtout bien mérité de la peinture et de la sculpture, la *préoccupation du mur* étant le tonique connu le plus efficace de l'art, lequel a grand besoin de toniques à l'heure présente.

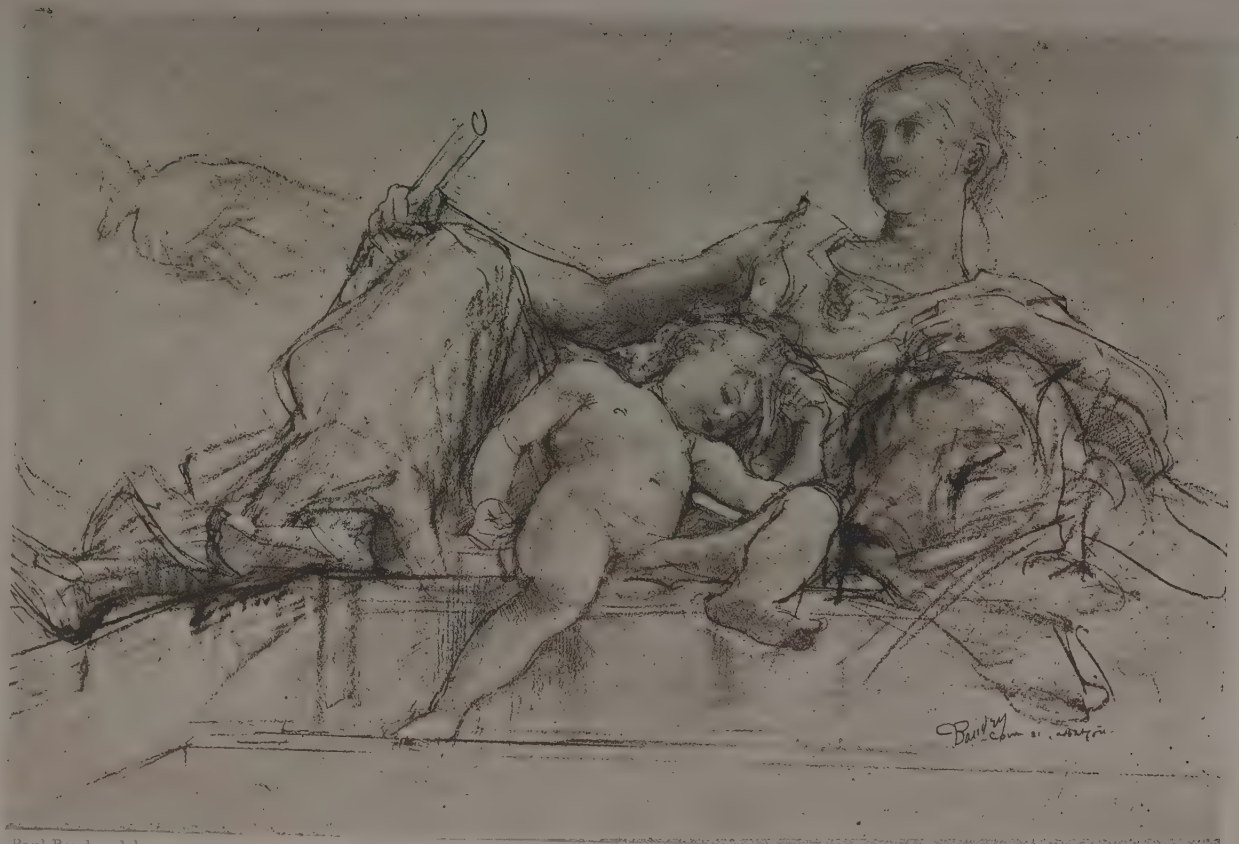
Ceci posé, entrons dans les galeries du Salon. A tout seigneur tout honneur. Saluons d'abord M. Baudry.

M. BAUDRY.

A la bonne heure, voici un aristocrate. Quelle heureuse fortune pour un critique, c'est-à-dire pour un homme capable de déguster le plaisir de l'admiration, d'en rencontrer un sur son chemin! Cela vaut bien, on le verra, qu'on lui passe quelques faiblesses.

Un aristocrate ou un grand est, au dire de Massillon, un homme « qui ne doit son élévation qu'aux besoins publics... — et qui est fait pour le peuple. » — Peuple et public artistique ont-ils jamais eu plus de besoin qu'aujourd'hui des qualités que la providence a généreusement départies à M. Baudry?

Dès qu'on touche à un développement quelconque de l'esprit humain, dans quelque ordre de connaissances, d'études ou d'activités que ce soit,



Paul Baudry. del.

Gazette des Beaux-Arts.

LA FORCE ET L'INNOCENCE

(Fragment du plafond de la Glorification de la Loi par P Baudry.)

Heliog. P Dujardin

Imp. Eu[illegible]

on est aristocrate ou on n'est rien. Créature noble par excellence, c'est la noblesse qui importe surtout à l'homme. Les autres êtres la prennent de lui, et le monde est heureux qu'il soit là pour la discerner.

S'il en est ainsi dans les sciences, dans les lettres, à plus forte raison dans les beaux-arts, dévolus par la force des choses à des privilégiés de naissance, à des élus qui apportent en venant au monde une faculté spéciale et délicate : *de l'oreille ou de l'œil*, pour que la musique, la sculpture et la peinture deviennent l'ornement et la joie des civilisations. Il n'y en a point d'accomplies si elles ne possèdent ces arts divins. Et la république américaine sait bien qu'elle peut devenir richissime comme la mer et occuper tout un continent, sans peser autant dans l'histoire du monde, sans tenir autant de place dans l'amour des peuples que la république d'Athènes.

Mais revenons à M. Baudry, et essayons de définir l'espèce de son aristocratisme et le genre de plaisir qu'il nous a causé.

Son plafond représente la *Glorification de la Loi*; il est destiné à la Grande Chambre de la Cour de Cassation et sera complété par deux autres peintures. Nous avons visité cette salle, qui est éclairée uniformément dans toute sa longueur, à droite et à gauche, par des baies latérales assez rapprochées du plafond et courtes. Il nous a paru que cette disposition était de nature à faire valoir la lumière diffuse que le peintre a répandue sur sa toile, — lumière de Paris, non de Venise, pour le dire en passant, — à solidifier ses figures, à leur donner le corps et la consistance qui sembleraient leur manquer un peu sous les aveuglants et cruels rayons qui tombent presque d'aplomb, comme une avalanche de neige en poussière, du ciel du Salon carré, sur la toile de M. Baudry. Plus discret, plus respectueux envers sa peinture, le jour de la Chambre civile de la Cour de Cassation glissera sur le plafond de la *Glorification de la Loi*, qui sera là à son point. Ainsi tomberont les reproches contingents qui ne sont justes que relativement à la place accidentelle qu'il occupe aujourd'hui.

Qu'est-ce que la *Glorification de la Loi*? Citons le livret pour avoir une idée nette des intentions de M. Baudry : « Au centre du tableau siège la *Loi*; debout sur les degrés du sanctuaire, la *Jurisprudence* la contemple; les deux figures aériennes symbolisent, l'une la *Justice* (attributs : l'épée et les balances); l'autre l'*Équité* (attributs : la règle métrique). Au pied du trône, à gauche, l'*Autorité* tient le drapeau tricolore et s'appuie sur les faisceaux consulaires; à droite, la *Force* repose demi couchée sur un lion, avec l'*Innocence* endormie. — Un personnage, revêtu de la robe de président de la Cour de Cassation, se découvre et salue la *Loi*. »

Est-ce bien tout, et n'y a-t-il pas de place à l'interprétation ? Je hasarde la mienne : ce grand magistrat en robe rouge, dont le salut est si vif, me paraît *requérir* ; et la *Jurisprudence* en brocart d'or avec son sceptre et les *arrêts scellés* qu'elle tient à la main, les défendant par son attitude, avec un air à la fois fier et malicieux, à la française, me semble répondre par le mot du président Séguier, dont M. Rousse a fait un portrait que nul peintre n'égalera : « *la Cour rend des arrêts et non pas des services.* »

Le champ de l'Allégorie est immense et la glorification de la loi peut s'entendre de cent façons. Celle de M. Baudry est originale ; elle lui appartient bien. L'introduction du portrait dans les allégories, c'est l'histoire de toute la peinture moderne. Ces personnifications, dit-on, ne sont pas assez académiques ; tant mieux. Ce sera leur marque contemporaine et leur intérêt dans l'avenir. Avec notre besoin de réalité, c'est assez qu'une femme change de robe pour monter dans un *plafond*, nous lui demandons de conserver sa figure, ses bras et le reste.

Je préviens M. Baudry que j'intervertis l'ordre de mes impressions, en parlant du *sujet* avant de parler du tableau. Sa toile a produit sur moi l'effet que toute œuvre de vrai peintre doit faire : J'ai longuement joui de la peinture avant de me demander ce qu'elle représentait.

La couleur de la *Glorification de la Loi* est un hymne à la France tricolore, une *Marseillaise* d'Alfred de Musset coloriste.

La grande robe rouge du magistrat, la robe blanche de la *Loi*, la robe bleue de la *Justice* sont les trois dominantes du tableau, se répondant, s'atténuant, se faisant valoir, par des voisinages heureux ou hardis, pour se répéter et s'éteindre dans la répétition lointaine et le résumé final du drapeau que tient en main l'*Autorité* ; on voit que je ne fais pas de la politique mais de l'impression coloriste.

La réunion du rouge, du blanc et du bleu dans nos couleurs nationales ne laisse pas que d'offrir des difficultés à la peinture. C'est l'histoire qui l'a faite, non l'Harmonie ; elle est crue et tire l'œil. L'heureuse audace avec laquelle l'artiste a pris le taureau par les cornes lui a porté bonheur et a constitué une véritable originalité à la coloration de son tableau. Avec une délicatesse où l'instinct entre au moins autant que la science, il a éteint même le brocart d'or, qui n'est plus qu'une sourdine pour sa chanson tricolore. Notons en passant le mariage du vert et du bleu dans les robes voisines de la *Justice* et de l'*Équité*, mariage que Delacroix a inauguré si magistralement dans la *Revue du sultan du Maroc*, et que l'orientalisme et le japonisme ont vulgarisé depuis. Sans les robes vertes, la robe rouge du magistrat trouerait la toile. Je néglige une

foule de rapprochements de tons heureux et délicats. — Voilà mon aristocrate coloriste.



LA LOI. — ÉTUDE DE M. BAUDRY POUR LA « GLORIFICATION DE LA LOI ».

(Dessin de l'artiste.)

Le dessinateur le serait-il moins? D'aucuns lui reprochent de l'être trop. Écartons ici une confusion. Aristocrate, on ne saurait jamais l'être assez en peinture, mais on querelle l'artiste parce qu'il aurait surtout

recherché ce que, dans le langage usuel, on nomme des formes aristocratiques, des formes élégantes mais dénuées d'ampleur : examinons.

Et d'abord, le dessin général, celui qui est le plus important dans une décoration murale, le dessin d'ensemble, et le rythme de la *Glorification de la Loi*.

L'architecture est tout en hauteur; le piédestal de la *Loi* se présente d'angle, ce qui fournit au peintre l'occasion de lignes et de dispositions architecturales pleines d'originalité. On sait si l'angle a porté bonheur à la Renaissance. — L'arabesque ferme ou volante des personnages s'y relie avec aisance. Il y a beaucoup d'air et d'espace, comme il convient dans un plafond où l'encombrement des personnages gênerait le raisonnement du spectateur.

Si du dessin rythmique nous passons au dessin typique ou des figures isolées, le sentiment général du public a eu raison dans quelques parties. La *Loi* est une belle personne, non pas à la manière des Transtévérines, des Vénitiennes ou des Anversoises, mais à la manière des Parisiennes. Rien n'est plus fréquent dans le type qu'une sorte de disproportion entre la tête et la musculature des bras, des épaules et des jambes. Ce bras droit, protecteur des orphelins et des veuves, qu'on reproche tant à l'artiste, est certainement pris sur nature et parfaitement à sa place. La *Justice* ne mérite aussi que des éloges. Restent : l'*Autorité*, qui affecte un air de force et n'en a point assez, et l'*Équité*. Drapée de gaze bleue et flottante, comme doit être cette tradition coutumière en voie de formation en face du strict droit écrit, elle semble cependant trop peu consistante, trop frais sortie du couvent des Oiseaux pour remplir le rôle auguste et mûr d'arbitre souverain. Enfin la *Force* est inachevée. La tête, le type sont encore à trouver. Étant à peine découverte et aperçue derrière le beau mufle du lion endormi, il est essentiel que le peu qu'on voit de cette figure explique avec plus de précision l'intention du peintre : ici, l'ampleur et le caractère font réellement défaut.

Je n'accepte en aucune façon les critiques que j'ai entendu faire sur l'attitude du très bel enfant étendu sur la première marche du temple de la *Loi*. Dans la réalité, rien n'est plus éparpillé que la pose des enfants durant le sommeil, quand ils ont joué.

A part ces menues réserves, pourquoi les Parisiennes, qui sont les *Tanagriennes* de l'Europe, n'auraient-elles pas le droit de figurer, telles qu'elles sont, dans la peinture historique de notre temps? Quel intérêt trouverions-nous, quel intérêt trouveraient nos neveux à nous voir ressasser des types qui ont couru tous les musées du monde? La vie, la vie présente est l'aliment substantiel et nécessaire de tout talent grand et sincère.

Paul Véronèse écrivait à Gennaro Lauretti, à propos des Noces de Cana: « En exécutant ce grand tableau des *Noces de Cana*, j'ai moins voulu rendre un sujet biblique que représenter un grand repas vénitien. Il m'a semblé que c'était non seulement faire œuvre d'artiste, mais surtout œuvre historique, que de peindre les costumes de mon temps. Et pour qu'il me fût plus aisé de faire juste et vrai, j'ai représenté mes meilleurs amis, ceux dont les mœurs et les traits m'étaient les plus familiers. » C'est ce besoin du juste et du vrai qui a porté M. Baudry, et nous ne saurions l'en blâmer un seul instant, à prendre ses modèles autour de lui, autour de nous.

Pour contrôler les remarques qui précèdent, autant que pour en apprécier l'importance dans son œuvre et m'informer définitivement sur l'interprétation de la nature familière et propre à M. Baudry, j'ai voulu revoir ses principaux ouvrages. Respect du public, respect de soi-même, et, vis-à-vis d'un tel artiste, respect du talent jusqu'au scrupule exigent ces vérifications.

Malheureusement on ne voit plus les peintures de l'Opéra. Le gaz, la chaleur, les buées humaines des grandes fêtes et des bals ont recouvert le duvet pastélique de la décoration de M. Baudry d'un enduit sale et innommé. Peut-être en ont-elles compromis la substance et la durée. Ce qu'il y a de certain, c'est que M. Braun les a vainement inondées de lumière électrique sans pouvoir en obtenir une épreuve photographique [1]. Les a-t-on, d'ailleurs, jamais bien vues à l'Opéra, où elles ont rencontré les décorations encombrantes et les encadrements fastueux de M. Garnier, où elles ont été, dès le premier jour, opprimées, bouleversées dans leur proportion vraie et dénaturées? Pour encadrer ces merveilleuses tapisseries de la Renaissance française, il eût fallu un autre encadreur, un de ces sculpteurs sur bois du temps de Jean Goujon ou de l'école de Fontainebleau, qui bordent un panneau à fleur de peau avec la sobriété, le goût, l'accent, le nerf, le style dont M. Baudry a dû rêver bien souvent. J'aurais donc été réduit au souvenir lointain de l'exposition de l'école des Beaux-Arts, sans l'heureuse fortune qui m'a fait trouver chez M. Braun les cartons originaux [2] de l'artiste, dont quelques-uns, *Apollon et Marsyas, la Guerre, Sainte Cécile, le Mercure*, etc., sont

1. L'art français n'est pas assez riche en grandes décorations murales pour faire un tel sacrifice aux plaisirs publics. Et il est grand temps que l'on trouve un lieu paisible, quelque grande salle de bibliothèque, par exemple, où l'on mettrait enfin à l'abri d'une inévitable destruction l'un des plus beaux et des plus importants témoignages du génie décoratif des Français depuis la Renaissance.

2. Plusieurs de ces cartons ont été gravés dans la *Gazette*.

très avancés et arrêtés comme exécution. Voici l'homme tout entier, voici l'incontestable, familière et sincère confidence de son talent de peintre et de son génie décoratif. La nature le frappe par ses côtés nobles et élégants. Il voit en longueur ; le rapport des proportions, la fine et nerveuse correspondance des mouvements est ressentie et fixée dans ses points essentiels par cet œil alerte et sûr ; la vie surabonde, les extrémités sont délicates ; plus de doute : c'est un fils de la Renaissance française, jouant de la forme humaine avec une aisance, une éloquence que ses débuts étaient loin de faire prévoir.

On a prononcé à son sujet les noms du Primatice, du Véronèse, du Tiepolo. Pauvres modernes que nous sommes, derniers venus dans le champ où l'humanité moissonne et glane depuis des siècles, on nous accuse toujours de remporter à la maison des épis qui ne sont pas à nous. Et les critiques ressemblent à des employés d'octroi qui arrêtent incessamment les malheureux artistes, à la porte de la Renommée, pour voir s'ils n'ont pas de contrebande dans leur bagage. M. Baudry, cela est certain, a ses affinités comme tout le monde, ses ancêtres. L'essentiel est qu'il soit de bonne race, de pur sang, et fasse à ceux-ci l'honneur que les bons parents apprécient le plus, d'être quelqu'un en lui-même. Travail quelque peu stérile, d'ailleurs, que de se demander en quoi il ressemble à ce grand homme, à ces grands peintres, en quoi il en diffère. Le vrai, c'est que doué à la fois comme coloriste et comme dessinateur, ce double don de la Muse l'a conduit d'abord naturellement au Titien. Il a subi la *jettatura* de l'*Amour sacré et de l'Amour profane* du palais Borghèse et ne s'en est dégagé que très lentement, très péniblement. Après s'être nourri de toutes les manifestations du beau connues avant lui, il devait cependant trouver sa voie. Les décorations de l'hôtel Païva, de l'hôtel Fould lui ont enfin révélé sa vocation. Sa personnalité a fait explosion dans les peintures de l'Opéra, et depuis, il est bien sensible que le souvenir d'un premier et passager servage a fait dominer chez lui la prétention, désormais justifiée, de n'être asservi à personne. C'est un moderne, c'est un chercheur, jamais assouvi. J'imagine que ceci, du moins, ne lui vient pas du Veronèse, ce participant de la sérénité antique.

Et maintenant, comment résumer son mérite propre et décisif? Sa grande tentative, son originalité consiste à appliquer l'aspect décoratif des tapisseries de haute lisse à la peinture murale, en conservant les ressources, les libertés, la souplesse, la richesse, l'accent, les extraordinaires finesses de la plus finie des peintures à l'huile. Mérite-t-il de faire loi? En ce point particulier, je n'hésite pas à dire oui. Il a agrandi le champ et les points de vue de la décoration, enrichi de cette conquête

l'art national et marqué par là sa place dans l'histoire de l'art général. Je vois en lui, d'ailleurs, un artiste ascendant au milieu de rivaux qui déclinent.

La *Glorification de la Loi* est-elle une œuvre supérieure ou seulement égale en valeur à tel morceau de l'Opéra? La question nous préoccupe peu. Ce n'est qu'un pas dans la carrière d'un artiste de l'âge de M. Baudry. Si son plafond disparaissait du Salon, ce serait une éclipse dans la peinture d'histoire. Il est, à cette heure, le héros de l'école française. C'est pourquoi nous l'avons suivi dans cette étude rapide avec l'attention que méritent les hommes dont les démarches importent à l'honneur et au rang de leur patrie dans les choses de l'imagination.

Nous le retrouverons au *Portrait*. Avant de le quitter, ajoutons cependant un mot. Si sa culture d'artiste est complète, ses compositions nous font deviner une culture générale distinguée, libre et personnelle, qui a été, chose à noter en France, postérieure à ses études et à son développement technique, car il ne se montre pas un instant gêné par les confusions classiques et littéraires qui ont obscurci le cerveau de tant de peintres nationaux.

M. MUNKACSY.

Si l'on veut bien considérer le Salon dans une acception un peu large, comme la revue des productions de l'année, et s'en référer aux idées de courtoisie et d'hospitalité françaises indépendantes de la *dura lex sed lex* d'un règlement dont je reconnais d'ailleurs la nécessité, on me permettra de parler de M. Munkacsy et de lui faire les honneurs de la maison, quoique son tableau n'ait point frappé à temps à la porte des Champs-Élysées.

Je dirai tout de suite qu'il eût suffi, dans mon sentiment, avec le plafond de M. Baudry, pour dater l'exposition de 1881 et lui donner la consistance qu'il faut à un Salon de Paris aux yeux des artistes et des amateurs de toute l'Europe.

Loin de nous, d'ailleurs, l'idée d'établir une comparaison rigoureuse entre le *Christ devant Pilate*, exposé à la rue La Rochefoucauld, et les toiles du palais de l'Industrie. Celui-là se montre, chez M. Sedelmeyer, *dans sa chapelle*, seul, sous un jour habilement ménagé, entouré de tentures sourdes, en un mot, dans les conditions idéales où l'on devrait voir toute peinture; ceux-ci, soumis à un éclairage pour lequel ils n'ont pas été faits, à des voisinages compromettants, à des concurrences de manières et d'écoles contradictoires, se présentent, au contraire, dans

des conditions détestables. Bien que nos mœurs, nos habitudes et le prix du temps dans la vie moderne rendent nécessaires les Expositions et les Musées, l'idée d'une Exposition et d'un Musée est barbare en elle-même. C'est ce qui explique comment la première impression d'un Salon est toujours inférieure à ce qu'il vaut. On ne peut l'apprécier exactement, même avec une très longue expérience, qu'après être parvenu, par un effort soutenu de la pensée et de l'œil, à isoler maîtres et œuvres. Le vrai, c'est *la chapelle*, tout au plus la salle réservée aux toiles du même artiste, comme en 1855. Il ne peut donc y avoir loyal concours puisqu'il n'y a pas égalité de conditions. Nous devions faire ces réserves avant de nous livrer tout entier à M. Munkacsy.

Il s'empare de nous, dès l'entrée, puissamment. L'assistance est nombreuse, le recueillement absolu. Quand on se retire à regret, après une longue contemplation, on n'a entendu mouvoir, on n'a vu sortir personne. Je n'aime pas à prononcer le nom de chef-d'œuvre qui limite un homme vivant, surtout quand, visiblement, il marche et il monte et nous crie lui-même : *Excelsior !* On en a tant abusé ! Mais l'ardeur et la spontanéité de l'exécution sont telles que l'on est comme saisi par l'émotion de la création d'une œuvre et de l'avènement d'un homme.

Les figures sont de grandeur naturelle. En trouvant sa dimension, le peintre a agrandi sa manière. Ses défauts, — le noir, l'absence d'air ambiant, l'abus des accessoires, — ont en grande partie disparu. L'architecture est simple et relativement claire. On a d'abord l'impression d'un Rembrandt auquel il manquerait encore du clair-obscur dans les fonds. Mais, depuis Rembrandt, rien de pareil ne s'était vu dans cet ordre de peintures et cette façon d'entrer dans les sujets évangéliques.

Chose singulière et admirable que la fécondité des grands génies à travers le temps et l'espace ! Les germes qui leur échappent ne meurent plus ; ils restent suspendus dans l'atmosphère, attendant l'occasion de naître et de choisir un homme dans toute la terre. *Spiritus sufflat ubi vult.* Des courants mystérieux les accumulent sur certains points où la fermentation intellectuelle est plus active et l'occasion plus féconde. J'ai la conviction que ce Hongrois, fils de Rembrandt et pourtant si profondément moderne, n'eût pas à ce point retrouvé son père, s'il fût resté à Prague, à Vienne, à Berlin, à Munich, en Belgique, même en Hollande, et s'il ne fût venu vivre à Paris : Paris, ce lieu d'élection des germes *géniaux*, qui serait uniquement une admirable chaudière intellectuelle et un foyer ardent de pure lumière, si la prévoyance de ses rois et de ses législateurs avait su le préserver à temps de l'oppression de la politique, de l'économie politique et des armées de l'industrie.

Pilate est assis à droite, sur son trône, entouré du sanhédrin ; il balance, anxieux, entre ses doigts, la justice, la vie de L'Homme, la popularité et la faveur de César. Un des prêtres, debout, a lancé le mot décisif : « Tu ne serais pas l'ami de César ? » et il désigne le Christ. Celui-ci a été revêtu par Caïphe de la robe blanche de la folie. La figure est superbe. Elle éclate sur l'ensemble et domine tout. La puissance imaginative et figurative de M. Munkacsy est saisissante. Sa couleur mord l'œil comme l'eau-forte mord le métal.

On sait s'il est facile d'inventer un Christ. Tous les maîtres en ont rêvé. Il y a, dans l'art, des primitifs à Michel-Ange, de Michel-Ange jusqu'à notre époque, des familles différentes de Christ. Le peuple juif, qu'Henri Heine a si bien montré d'essence rebelle à tout art, ne nous a rien laissé, rien. La recherche ne finira pas. Eût-il laissé un type, qu'elle durerait encore, qu'elle durera toujours. Depuis que Jésus est mort pour toutes les générations, jusqu'à la consommation des siècles, chaque génération cherchera son Christ. Et, tant qu'il y aura deux fidèles, l'un pour imaginer, l'autre pour regarder, la figure mystique du Christ ne sera pas achevée.

Le Christ de M. Munkacsy rentre dans la famille des christs pathétiques de Rembrandt ; mais c'est une invention qui lui appartient tout entière et un Christ qui portera dans l'histoire la marque de notre temps, lequel n'a pas précisément reçu en partage la résignation et la sérénité.

J'ai entendu dire près de moi : « C'est un nihiliste qui brave le czar. » L'esprit obsédé de politique malsaine et bête, et, pleins des tragédies de la veille, nous mêlons tout. Non, ce n'est pas un nihiliste, un *négateur*. Cette fière apparition est, au contraire, la figure et la forme d'un croyant. Le Christ de M. Munkacsy croit manifestement en lui-même comme on croit à la vérité ; il s'annonce comme la voie, la vérité et la vie, ce qui est bien un des caractères souverains du vrai Christ. Le type n'a jamais été plus pénétré en ce point. Sans doute, ce n'est pas le Christ dont il a été écrit qu'il *s'est anéanti lui-même*, et qui répond au baiser de Judas : *Mon ami, pourquoi es-tu venu?* Mais c'est celui qui a chassé un jour à coup de verges les vendeurs du temple, et qui s'indigne, lui qui est la vérité, en entendant sortir de la bouche de Pilate le fameux : *Quid est veritas ?* « La vérité, qu'est-ce que c'est ? »

N'est-ce donc pas assez que de reproduire un des aspects de la divine figure ?

J'ai entendu remarquer encore qu'il n'avait pas d'auréole, comme les Christ de Rembrandt. C'est que ces derniers, plus d'une fois, en

avaient besoin. Celui-ci, que ferait-il de ce signe, puisque l'invention du peintre l'a fait d'essence tellement supérieure à toutes les espèces qui l'entourent? *Imperium super humerum ejus.* Il porte visiblement la principauté sur sa figure.

Le peintre a très heureusement imaginé, d'ailleurs, la pâleur et l'amaigrissement subits résultant de la nuit d'agonie suprême, qui a été le pressentiment entier de la Passion, de la sueur sanglante et de la « tristesse jusqu'à la mort ».

Les types accessoires du sanhédrin ou des assistants sont caractérisés avec une très nette et très ferme originalité. Ce ne sont plus des Hébreux, mais des Juifs, comme dans les eaux-fortes de Rembrandt, avec les traits fixés dans la race par l'incessante traversée des siècles et des nations. Ils sont pris dans le Ghetto contemporain, qui a fièrement changé de zone, ainsi qu'en témoigne le chant triomphal de Sidonia, dans le roman de *la Jeune Angleterre.* Ils ont, en tout cas, la marque, la griffe des vrais maîtres, dont les personnages ne sont pas costumés, mais réels et agissant directement. Ceci n'est pas de la comédie, mais de la vie.

Dans le système de composition inhérent à la manière de M. Munkacsy, où les morceaux et les lignes brisées et les variations du coloriste sur son thème tiennent tant de place, l'unité d'un tableau ne peut résulter que de la distribution de la lumière. Tout heureuse qu'elle est ici, un œil simplificateur n'éteindrait-il pas la robe bleue de la dernière figure de gauche, ne mettrait-il pas un peu de vapeur au-dessus du premier rang de la foule entre les colonnes, ne sacrifierait-il pas quelques blancs de burnous ou de tuniques dans les divers plans? Ce sont de simples interrogations.

La qualité de la couleur et de la lumière est exquise. Les valeurs dans tous les plans rapprochés de l'œil, dans les figures, dans les chairs, dans les vêtements, sur les marches de la stalle où Pilate est assis, seront un sujet de délectation et de méditation à la fois pour tous les vrais coloristes. Il y a des détails charmants, il y en a de magnifiques : une jeune femme avec un enfant sur les bras, un railleur dans le voisinage du Christ éclairé en dessous par des jours de reflet, un juif qui regarde derrière son manteau bleu, le soldat qui refoule les braillards et les furieux. Le bras de celui-ci et sa pique ont une saillie qui ne s'était pas vue depuis la *Ronde de nuit.* Résultat obtenu simplement, sans épaisseurs, sans maçonnages, sans charlatanisme et escamotage aucun. L'artiste n'a jamais mieux peint, et nous retrouvons ici toutes ses qualités techniques surexcitées par une inspiration de haut vol.

Il serait aisé d'ailleurs de noter des incorrections anatomiques : je signale, par exemple, la longueur de l'avant-bras de Pilate et sa dispro-



L'AUTORITÉ. — ÉTUDE DE M. BAUDRY POUR LA « GLORIFICATION DE LA LOI ».

(Dessin de l'artiste.)

portion, et un peu de mince dans certaines figures : ce sont là des détails. Un point sur lequel il faut insister davantage, c'est que, malgré l'heureuse modification de la manière de l'artiste, ses noirs sont encore

trop noirs. S'ils paraissent tels au lendemain de l'exécution, que sera-ce dans cent ans? Les toiles des maîtres n'ont pas été peintes sombres comme nous les voyons et quand, par hasard, elles ont été placées dès le début et maintenues dans les conditions d'hygiène favorables à la peinture à l'huile, elles sont claires. M. Manet, qui avait de belles qualités de coloriste avant de se perdre dans des gageures insensées, a fait, avec une pénétration et une sagacité rares, une copie claire du Portrait du Tintoret, qui a l'air de sortir de son atelier et donne cent fois plus l'impression vraie du maître, quand on le connaît, que l'original du Louvre. Mais les progrès accomplis par le peintre hongrois dans cet ouvrage sont tels qu'on peut tout attendre désormais de ses efforts. Eu égard à son point de départ, il a fait un pas de géant dans le champ de la perspective aérienne.

En dehors de sa valeur propre, le *Christ* de M. Munkacsy peut servir d'enseignement. Je le regarde comme une première aux Corinthiens, à l'adresse de tout un groupe de peintres français, abstracteurs de quintessence, affolés de valeurs claires, allant au faux, aboutissant au creux, au verre filé, aux recherches de décadence, à la bizarrerie des effets, à la révolte systématique contre l'acquis certain, le domaine ferme. Une chose aurait déjà pu les avertir. Ils ont beau faire appel au bois, à l'argent, au fer, à la houille, à tous les métaux et à toutes les matières, à toutes les combinaisons du goût le plus libre mais le plus douteux, ils ne parviennent plus à encadrer leurs tableaux. Il me semble entendre M. Munkacsy leur dire : Voyez comme le mien fait bien dans l'or!

M. PUVIS DE CHAVANNES.

A côté du rare spécimen de culture personnelle et postérieure que nous avons signalé dans M. Baudry, M. Puvis nous offre l'exemple, beaucoup plus facile à rencontrer aujourd'hui, d'une culture traditionnelle distinguée, complète et antérieure à toutes ses études techniques de peintre. Delacroix, Paul Dubois, Regnault, Fromentin et nombre d'autres contemporains se sont trouvés dans les mêmes conditions. Toutefois, il n'en est pas résulté, dans la tête du peintre, la confusion dont j'ai parlé.

Il ne s'est pas laissé embrouiller par sa littérature, et cela pour deux raisons : la première, c'est qu'il y a eu parfait accord entre ses vues artistiques et ses vues littéraires. C'était un de ces Latins de Lyon que le duc d'Aumale caractérisait finement dans son dernier discours à l'Académie; poète virgilien, il a été un peintre virgilien; la seconde, c'est qu'il avait reçu du ciel une faculté technique, importante et rare,

le discernement du style et de la grandeur dans l'ensemble des formes.

Mais, à un autre point de vue, il n'a pas laissé que d'en subir un certain dommage. Je disais déjà de lui, en 1867 : « Si l'évolution de M. Puvis est lente, c'est qu'on peut le considérer comme une des victimes artistiques du système d'éducation générale. A l'âge où il aurait dû être familier avec toute la pratique de son art, nous étions encore sur les bancs du collège Henri IV. Il a ainsi perdu, pour la peinture, soit par le collège, soit par les hésitations inévitables qui ont dû suivre [1], cinq ou six années : années de jeunesse, années de campagne, qui comptent double, triple ou quadruple dans la vie. Un art doit être appris jeune ; la science et les lettres comporteraient plutôt un apprentissage tardif. »

L'artiste a marché depuis ; ne se ressent-il plus, ne se ressentira-t-il pas toujours de l'insuffisance qu'on pouvait constater dans son lest quand il est parti pour son voyage de grande navigation dans les champs azurés de la grande peinture ?

Le *Pauvre Pêcheur* n'a pas l'importance des peintures murales de M. Puvis de Chavannes, mais c'est toujours de la fresque, de l'impression grandiose, très frappante, très personnelle à la fois et très générale, le même artiste, le même homme. Je ne crois pas possible de trouver, en peinture, une traduction plus simple du dénuement et de la misère de cette humble famille de pêcheur, de la résignation paysanne et de l'impassibilité de cette vaste nature. Si le tableau était isolé, il en resterait dans l'esprit un ineffaçable souvenir.

Le plein air, à l'heure et dans la lumière choisie par le peintre, est bien rendu par ses grands caractères matériels, le peu d'importance et d'épaisseur des ombres, l'aspect teinte-plate des grands espaces dénudés. Ce n'est point, d'ailleurs, de la réalité à la manière des romans anglais ou des peintures de genre de tous les pays ; il n'y a pas de boutons de guêtre, de verrues sur la main, de reproductions littérales, tout le petit côté de l'imitation ; mais c'est de la réalité exaltée, définitivement réduite et fixée dans une sorte de type. Malgré des imperfections visibles pour un enfant, ce royal tireur a touché la cible : il a fait œuvre d'artiste, s'il en fut, car il a atteint le but suprême de l'art, qui est de rendre, pour le commun des mortels, la nature plus frappante qu'elle-même.

Résultat singulier de ce désintéressement du détail, du dessus des choses, dans un art qui a cependant pour premier domaine les surfaces

1. Hésitations établies par des stations bizarres dans les ateliers de Couture et de H. Scheffer.

et les apparences. Il y a plus d'âme sur cette toile, sur ce mur, que dans toutes les scènes rustiques analogues qu'on a l'habitude de nous montrer par le menu, si pleurardes, dramatiques ou pathétiques qu'on les suppose.

De l'âme, diront les peintres, soit; mais vos questions : l'interprétation de la nature, le dessin, la couleur? J'y viendrai. Seulement je demande à me servir, pour plus de largeur dans la démonstration, indifféremment de toutes les œuvres de M. Puvis.

Comment l'artiste interprète-t-il la nature? Il la voit naturellement en fresque, c'est-à-dire que la gravité naturelle des choses le saisit naturellement et qu'il la manifeste avec évidence. S'il contemple une attitude, il est uniquement frappé de ses lignes générales et il la résume sans effort, suivant la pente de son tempérament. S'il l'imagine, il la trouve la plus simple et la plus conforme possible au sentiment exprimé. Il cherche à extraire des choses visibles, quelles qu'elles soient, la simplicité, la grandeur, par penchant et par étude. Il arrive ainsi à enlever à la peinture tous ses éléments contingents, passagers, tous les emprunts misérables, *au goût du jour*, et à rendre l'impression du beau visible, toute nue, dans ce qu'elle a de plus durable et de plus essentiel. C'est ce qui a donné à certaines de ses conceptions un charme primitif qui n'a paru d'abord étrange que parce que nous sommes farcis de fausses notions et corrompus par de mauvaises habitudes plastiques.

Est-ce, oui ou non, une faculté d'artiste, et des plus exquises, et des plus rares non seulement dans notre temps, mais dans tous les temps? Comme M. Baudry et à sa manière, M. Puvis n'est-il pas aussi un aristocrate?

Que faudrait-il au dessin, qui découle de l'instinct de ce peintre aussi bien que de ses vues générales sur l'art, pour être parfait et ne plus conserver d'obscurités aux yeux de la foule? Je le dirai sans ambages : au service d'une telle esthétique, de cette imagination, de cet œil, qui ne sont point dépaysés dans les champs d'Homère et de Virgile, il faudrait une science complète, assez sûre d'elle-même pour conserver dans ses résumés le trait indispensable, ce qui fait l'évidence de la construction. Peut-on l'acquérir, peut-on la montrer, cette science complète, sans rien enlever à la candeur de l'impression?.. Peut-être. En tout cas, il sera bien difficile aux hommes de notre temps, nourris des substantielles conquêtes des grands dessinateurs de la Renaissance, de se contenter d'une exécution qui se montrerait trop sommaire.

Pour M. Puvis comme pour M. Baudry, j'ai fait cette revue d'ensemble qui permet d'embrasser d'un coup d'œil la vie d'un artiste.

L'Exposition des Arts décoratifs, où il occupe une salle tout entière, offrait à mes vérifications une occasion toute naturelle. Je ne suis pas revenu de mon impression ancienne. J'ai trouvé là des choses superbes comme perception générale et première de dessin. Je n'en cite que trois, pour ne pas charger cette analyse : les *Femmes au bord de la mer*, qui eussent réjoui le cœur du vieux Poussin s'il eût pu entrevoir un tel peintre à fresque dans sa lignée; le croquis de la *Mère*, pour le carton de la *Guerre*, qui m'a fait penser à Simon Memmi et à la vigueur simple, à jamais perdue, des primitifs; enfin, le *Bœuf au labour*, de la fresque du *Travail*, qui me renvoyait, plus loin encore, au souvenir des attelages de Bab-el-Molouck et jusqu'à la grandeur assyrienne. Il n'y a certes pas parmi nos contemporains un autre artiste pour faire faire à l'imagination de pareils voyages. Mais quand j'ai voulu entrer dans le détail nécessaire, tâter le pouls du dessinateur aux poignets, aux mains, aux pieds, aux signes qui nous éclairent d'habitude, nous autres vieux examinateurs, je me suis toujours répondu : pas assez d'années d'atelier pour tant d'années de collège.

Il est arrivé à M. Puvis ce qui est arrivé à Fromentin. Esprits distingués, lettrés délicats, sans que d'ailleurs je les compare en ce point, imaginations prêtes avant la main, ils sont partis en guerre avec un bagage insuffisant. Dans ces conditions, plus un homme est entraîné par une vue dominante et impérieuse comme l'auteur du *Pauvre pêcheur*, moins il y a de chance pour que l'équilibre se rétablisse entre ce qu'il tire de son fonds et ce qu'il lui faut savoir. Il se développe démesurément dans son sens et traîne toujours après lui un arriéré.

M. Puvis n'est pas coloriste, mais il est du moins de ces dessinateurs dont parle M. Ingres, qui trouvent sûrement la couleur qui convient à leur dessin. Cela suffit pour la fresque. Il l'a bien montré au Panthéon, où il a rencontré du premier coup la note juste et la mesure exacte de la sonorité que pouvait supporter le monument. Ce jour-là, il a forcé les admirations rebelles, surtout l'admiration des artistes.

Voir en fresque et exprimer gravement la gravité naturelle des choses, nulle disposition n'est, d'ailleurs, moins conforme aux tendances superficielles de la nation. Il n'est donc pas étonnant qu'un tel artiste ne soit pas précisément populaire. Il peut se consoler des limites de son public par ce mot de Voltaire : « L'univers, c'est-à-dire trente lecteurs qui n'auront rien à faire. » Gœthe a bien écrit : « Il ne faut point lancer un livre, si on ne doit avoir un million de lecteurs. » Ça a l'air d'être tout le contraire, mais c'est absolument la même chose, puisque, sans l'élite des trente, le million ne viendrait jamais. Enfin, s'il lui arrive,

comme à moi, d'entendre des quolibets devant le *Pauvre pêcheur*, je lui adresse cette consolation tirée des écrits de Jean-Jacques sur la musique : « Midas n'humilia pas Apollon... un cygne peut être hué par des oies sans être humilié... » On voit que je ne cite pas des cléricaux.

M. HENNER.

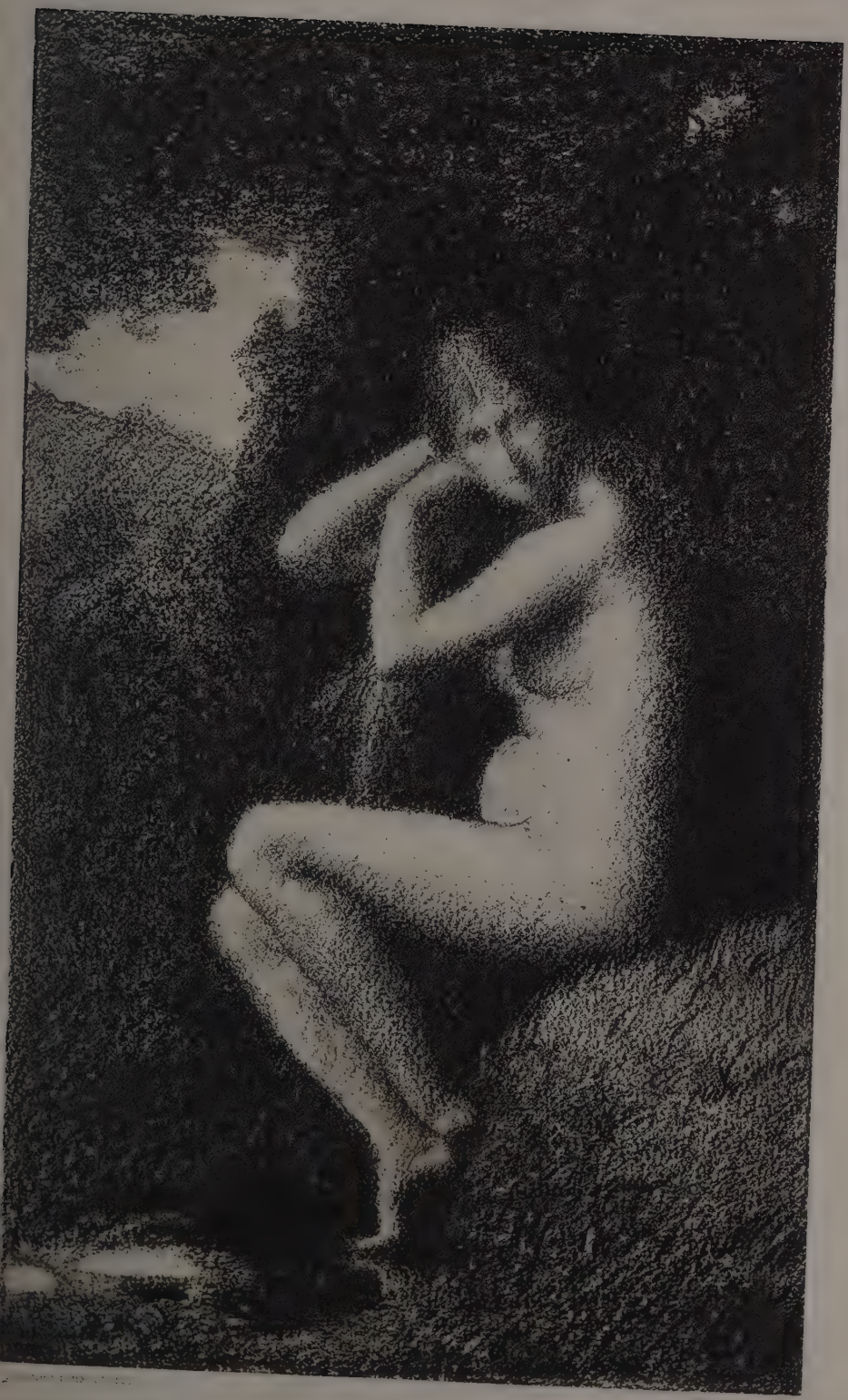
De M. Puvis à M. Henner il serait superflu de chercher des transitions. M. Henner fuit les grands ensembles ; c'est un maître-peintre de morceaux.

Son *Saint Jérôme* est étendu sur le dos, rendu, anéanti sous l'effort d'une de ces luttes terribles contre soi-même dont le désert oriental a seul connu l'intensité. Le bras droit, armé d'une pierre, est replié sur la poitrine ; la tête est renversée en arrière, l'œil est ouvert démesurément, le bras gauche est tendu désespérément vers une croix qu'on ne voit pas. Le paysage habituel de M. Henner, le ciel sont d'accord avec le sujet ; il y a beaucoup d'unité dans le tableau ; l'impression est saisissante.

Travailleur sincère et obstiné, cet artiste ne cesse de progresser. Sa vie pourrait se résumer ainsi : ascension ininterrompue de la correction et de l'exactitude au style des formes. Ses premières peintures étaient des peintures bien faites, présentant une juste pondération de qualités moyennes. Ses dernières sont tout autre chose, son goût de la forme s'étant constamment épuré en s'assurant. L'œil grand ouvert sur la réalité, il n'en est pas moins devenu un simplificateur. C'est le côté le plus saillant de son interprétation de la nature. Regardez ce *Saint Jérôme :* c'est bien un vieillard, et cependant nul étalage de ces décrépitudes horribles dont nous sommes saturés. Le bras, les jambes, les pieds sont irréprochables de forme, sans qu'il en coûte rien à la vraisemblance.

La partie des hanches et du ventre est superbe ; c'est la réalisation de tout ce que M. Ingres avait en vue quand il disait : « Faisons de la peinture sculpturale. »

La manière de ce dessinateur est d'un grand exemple et doit être un sujet d'étude pour tous les jeunes artistes contemporains. Il établit d'abord rigoureusement le rapport des proportions et recherche la construction avec une exactitude minutieuse ; puis, sous la préoccupation des valeurs et des masses de lumière et d'ombre, à mesure qu'il exécute, les détails disparaissent. Après des simplifications savantes, il reste une charpente solide qui n'a rien à craindre des plus larges suppressions, et



un effet à la fois harmonieux et puissant. Tout cela mérite une entière approbation. Ce que je serais disposé à blâmer, c'est l'évidence ou l'exagération du procédé dans la méthode de l'auteur, tel qu'il s'est montré dans quelques-unes de ses dernières œuvres et dans la *Source* exposée cette année. On ne peut pas demander à un peintre de n'avoir pas une manière, car sa manière c'est lui-même. Mais il faut, au contraire, exiger qu'il ne donne point une importance abusive à son procédé d'exécution. Variée à l'infini, la nature ne veut pas des systèmes. Telle figure inspire ou dicte un faire, telle figure en inspire un autre. L'idéal d'un exécutant serait de changer de main à chaque portrait.

On est en droit aussi de quereller M. Henner sur la monotonie actuelle de ses paysages. Quand il adopte un enfant, ce cœur simple ne peut plus s'en séparer. Nymphe ou Ascète sont condamnés aux mêmes horizons, à la même heure de jour finissant, à la lumière réfugiée dans le ciel d'où elle va fuir et ne laissant sur les chairs terrestres que des éclats nacrés s'estompant dans des ombres verdissantes.

On ne peut pas dire que M. Henner soit précisément un coloriste, mais c'est un incontestable harmoniste. Les valeurs sont toujours justes, ce sont les qualités des tons qui pourraient avoir plus de variété et, dans les demi-teintes, plus de transparence.

Puisqu'il est monté de la correction à la simplification et au style de la forme, pourquoi n'arriverait-il pas plus loin? Je voudrais qu'on le forçât à s'essayer dans les gammes claires en le mettant en présence d'un mur, non pas d'un arpent de mur, mais d'une surface à dimensions modestes, pour ne pas effrayer son imagination prudente d'Alsacien et son inexpérience des arrangements, dans une salle toute à lui, à destination sérieuse, décorée sobrement. Et voici pourquoi : Ils sont là deux hommes sains et robustes, M. Bonnat et lui, au milieu d'un grand hôpital de nerveux. Ils ont une très juste popularité parmi les jeunes artistes qui raisonnent leurs jugements et dans le public qui a l'instinct des besoins de conservation. Cela leur donne une importance énorme et leur impose une grande responsabilité. Ils peuvent être les médecins de toute une génération.

Il ne faut pas, en tout cas, qu'en refaisant trop souvent le même tableau, ils donnent aux agités le droit de prétendre que sobriété et santé dissimulent la pauvreté d'invention, et se payent d'un prix qui serait trop élevé dans les arts, si justement nommés les arts d'imagination. On peut et on doit le leur dire avec cette pleine et sympathique franchise qui honore les grands talents, dût-elle les blesser quelquefois.

MM. HÉBERT, CABANEL, BOUGUEREAU.

La pensée de réunir dans une même étude les noms de MM. Hébert, Cabanel et Bouguereau est toute naturelle, malgré des différences très appréciables dans la variété de leur talent et de ses nombreuses manifestations. Elle se justifie par la faveur égale dont les entourent les diverses majorités qui composent le public, par leurs titres, l'importance que majorités, titres et talents leur donnent, comme par l'unité des conclusions qu'il y a à tirer de leur carrière aujourd'hui accomplie ou de l'enseignement qui ressort de leurs exemples.

Les deux premiers sont de même sang, du sang Delaroche; le dernier est élève de M. Picot; les hommes de mon temps savent que cela fait une différence. Les élèves de Delaroche, je demande pardon de parler de leurs maîtres à des hommes qui les ont remplacés dans les écoles et à l'Institut, les élèves de Delaroche se sont partagé la succession du *comme il faut* en peinture, une invention de ce temps-là. Ceux de Picot, Cogniet, Drolling étaient, non sans raison parfois, traités de communs par les critiques comme il faut; mais ils se sont montrés parfois aussi plus originaux, plus substantiels que leurs émules. Ce n'est pas le cas de M. Bouguereau.

Je ne suis pas sans embarras devant cette trinité d'artistes laborieux, ayant donné à l'art consciencieusement trente ou quarante ans de leur vie, d'une grande et incontestable science, distingués, celui-ci par l'élévation de son esprit, la sincérité de sa foi artistique, de ses méditations et de ses efforts; ceux-ci par le nombre et l'importance de leurs œuvres; de plus, honorés tous les trois par les suffrages redoublés de leurs pairs. Je les ai rencontrés à deux reprises dans les anciens jurys du Salon, au temps où l'on admettait les laïques, dans la Commission supérieure, dans le Conseil supérieur des Beaux-Arts. Profondément convaincu qu'il n'y a pas de peinture inoffensive, je n'en dirai pas moins avec tout le respect que ces titres commandent, mais avec sincérité, mon sentiment. Il faudrait renoncer à la critique, si l'on devait subordonner les intérêts de l'art à des considérations de personnes.

La *Sainte Agnès* de M. Hébert, vêtue de jaune sur un fond jaune, enveloppée d'un long voile de gaze noire dont les plis semblent vaguement dessiner, autour de sa tête byzantine, l'ombre ou le reflet d'une couronne d'épines, a juste la consistance d'un rêve. Une neige dont les flocons seraient jaunes saupoudre la toile; ajoutez « les regards profonds et froids » qui poursuivent le peintre depuis ses années d'Italie.



ÉTUDES POUR LA FIGURE DE L'INNOCENCE, DANS LE PLAFOND DE LA GLORIFICATION DE LA LOI.

(Fac-similé du dessin de M. Baudry.)

Tout cela ravit les spectatrices, mais je me perds à rechercher la signification de la trouvaille de M. Hébert. L'enfant bleu de Gainsborough, l'enfant rouge de M. Carolus Duran ne me laissent pas de doute ; ce sont des airs de bravoure de virtuoses coloristes ; mais quand on ne l'est pas au delà d'une certaine dose, qu'aller faire dans cette galère?

Il y a déjà longtemps que M. Hébert a renoncé à percevoir simplement, nettement la forme des choses, et il rend ainsi inutiles des vues élevées sur l'art; les images s'effacent de plus en plus sur sa rétine. Peut-on donner en exemple à de jeunes peintres un dessin qui consiste à estomper également tous les contours, une couleur qui s'acharne à emmêler, à cotonner tous les tons également? Tout ce qui peut s'apprendre, l'artiste le sait ; mais l'originalité dans le rendu d'une ligne, dans le modelé d'un relief; mais tout ce qui est indispensable dans des œuvres réduites d'ordinaire à deux ou trois personnages, la solidité, l'ossature, la musculature et la peau, la vie, la réalité nécessaire, la condition capitale que le beau soit pris du vrai! Qu'en fait-il?

Dès le début de sa carrière, l'artiste a fait un divorce fatal avec la santé, que les Grecs, les Italiens de la Renaissance, Poussin, Lesueur, Prud'hon, les plus grands hommes ont eu la faiblesse de regarder comme la compagne naturelle de la Beauté. L'anémie est devenue son idéal, la rêverie maladive sa poursuite. De la *Mal'aria* à la *Sainte Agnès,* il a traversé la vie et la peinture dans un long gémissement. Évidemment, c'est la nuance mélancolique qu'il s'était adjugée dans l'héritage du comme il faut. Esprit cultivé, distingué, bien qu'un peu obscur, il est toujours resté, qui le croirait? même après les dix-huit ans d'Empire, où l'on s'est tant amusé, tant distrait de la pauvre mélancolie, jusqu'à aujourd'hui, jusqu'à cette heure même, le fils d'Oberman et de Réné, le dernier des mélancoliques. C'est assurément un phénomène singulier et certainement unique, et le signe d'une extraordinaire sincérité, que cette persistance en lui d'un état d'âme qui n'est plus nulle part chez les contemporains, et qui continue de faire sa popularité, n'étant plus populaire.

L'inébranlable fidélité des femmes à M. Hébert, des femmes dont je risque les colères, n'a pas d'autre cause que son *mélancolisme* et le flot de vagues et mystérieuses intentions dont il enveloppe toutes ses œuvres.

Mais qu'est-ce donc que la mélancolie? Serait-ce un élément nouveau d'expression propre aux beaux-arts? Est-ce quelque chose d'intrinsèque à la peinture? Évidemment, non. C'est un sentiment, un état mental. Sentiment ou état mental, comme la Poésie et la Musique, la

Peinture peut s'en emparer, les faire siens, mais sous la formelle condition qu'elle les exprimera par des moyens à elle, dans sa langue propre, avec des lignes et des couleurs, de l'ombre et de la lumière, avec des formes.

C'est la couleur même qui se lamente dans la *Pietà* de Delacroix, de l'église Saint-Denis-du-Saint-Sacrement, où ce grand inventeur, ce Christophe Colomb des régions innommées où sont notées les concordances des tons, des couleurs et des lumières avec les états de l'âme humaine, a trouvé les harmonies déchirantes du rouge et du vert et fait entrechoquer les vagues de la Douleur autour d'un geste de la Vierge grand comme le monde. C'est la ligne même qui pleure dans cette figure désolée de Prud'hon, que raille narquoisement un Amour cruel appuyé sur son arc.

Aucun de ces grands hommes imagina-t-il, d'ailleurs, de s'emprisonner dans une impression unique toute sa vie? La couleur de Delacroix devient impassible quand il lui plaît, dans les *Femmes d'Alger*, la *Noce juive*, la *Revue du Sultan de Maroc*, triomphale, s'il le faut, dans la *Justice de Trajan*, l'*Entrée des croisés à Constantinople*, etc... Prud'hon de même a le dessin tendre, léger, pathétique, terrible, selon l'occurrence.

Quand on songe à toutes les recherches vaines, extra-picturales, dans lesquelles s'est consumée la vie de M. Hébert, on pense, malgré soi, à ce passage de Rabelais, où le grand railleur, en avance de plus de trois cents ans sur la critique de son temps, comme il l'était des idées du XVIe siècle sur la guerre, sur l'éducation, etc... nous montre « Épistémon achetant à la foire de Nullepart (Méda-mothi) le portrait des idées de Platon peintes au naturel et des atomes d'Épicurus ».

Cependant, il y a pour ce peintre une occasion dernière et unique de chasser en une fois toutes les brumes de son cerveau et de rompre avec des habitudes énervantes, unique et éclatante. Il est chargé des mosaïques qui doivent compléter la partie centrale et la voûte du Panthéon. Le sujet est d'accord avec les études de toute sa vie ; le procédé le contraint à la netteté de la conception et à la précision dans l'exécution. Nulle condition ne peut être plus favorable à un coup d'État. Ce ne serait pas la première fois que le mur et le monument sauveraient le maître. Nul ne souhaite plus ardemment que nous de le voir réussir dans une entreprise qui pourrait attacher à tout jamais son nom à la renaissance de l'art des mosaïstes dans notre pays.

L'œuvre de M. Cabanel est beaucoup plus nombreuse, consistante et variée. Il n'est point dédoublé d'ailleurs et distrait par de la littérature.

Il serait déloyal de juger du talent de cet artiste par la *Portia* qu'il

expose cette année. C'est un *telum imbelle* comme il en peut échapper, en un jour de défaillance, aux mains les plus expérimentées : mais il est largement représenté dans nos galeries publiques, où nous allons le retrouver. Le Musée du Luxembourg possède de M. Cabanel la *Mort de Françoise de Rimini*, *Thamar*, la *Naissance de Vénus*, la *Nymphe enlevée par un Faune*. La *Vénus* est l'un de ses meilleurs tableaux.

En général, il ne pénètre pas dans l'intimité du sujet. Il n'y a que les grands maîtres du pinceau qui entrent en communication familière et égale avec les maîtres de la pensée et de la parole. Gœthe disait des illustrations de Faust de Delacroix : « C'est mon Faust traduit en français du temps de Marot. » Que dirait Shakespeare de la traduction du *Marchand de Venise* exposée cette année par M. Cabanel ? Que reste-t-il du Dante dans la Françoise de Rimini, de la Bible dans la Thamar; de la conception hellénique d'Aphrodite, dans le tableau de la *Naissance de Vénus*, qui eût dû réveiller, chez un dévot païen, un peu de l'enthousiasme qui ouvre comme un large fleuve le poème de Lucrèce ?

Entre-t-il plus profondément dans la peinture, dans le dessin, dans la couleur? A-t-il marqué son interprétation des formes d'un cachet personnel? Pouvons-nous retrouver, ou dans nos musées, ou dans nos souvenirs, une toile qu'il ait signée de la vraie griffe d'un maître?

Voici la *Nymphe enlevée par le Faune*, qui devrait être foncièrement un morceau de peinture, une œuvre de tempérament et d'inspiration, qu'on ne fait pas ou qu'on enlève. La couleur? nous la connaissons, mais si je nommais le grand homme qu'elle vise le tableau s'évanouirait comme une ombre. En l'empruntant, qu'y a ajouté M. Cabanel? un fond de montagnes bleu lapis et des rapprochements agréables de tons avec lesquels la céramique nous a familiarisés. Ce n'est point assez. Pour le dessin, nous saisit-il par quelque ligne hardie, par quelqu'un de ces vigoureux mouvements et de ces reliefs nerveux que supposent l'attaque et la défense? Nulle trace d'entraînement. La recherche du joli, parfois de la grâce, l'agrément substitué à la poursuite ardente de la vie, la fatigue à mi-côte des hauteurs, le manque de souffle esthétique; une éducation complète, une science réelle n'aboutissant pas à dégager une vue originale et frappante des choses : serait-on bien loin du juste et du vrai en résumant ainsi l'impression de l'œuvre de M. Cabanel?

Ses portraits valent bien mieux que ses tableaux. Le sentiment de la distinction mondaine, de ce qui est le mieux fait pour la peinture dans la mode, c'est sa part de l'héritage Delaroche. Il en a fait de très séduisants, que l'on retrouve avec plaisir. Nous le reprendrons sur ce chapitre avec l'intention de montrer son vrai mérite, qui est très digne d'être noté et

qui se déploie avec aisance dans des conditions mieux appropriées à son talent.

M. Bouguereau est, de beaucoup, le plus fécond des trois, et l'on ne peut expliquer l'abondance de sa production que par l'extraordinaire facilité de son pinceau, l'absence de trouble et d'hésitation, dans le *mens divinior*, la docilité courante de l'imagination et de la mémoire : une de ces mémoires d'artiste où flottent vaguement les images des anciens tableaux en bien plus grand nombre que les souvenirs d'observations personnelles pénétrantes. Dans une navigation qui n'a point de cesse et qui a toujours été heureuse, la banalité était son écueil. Il le côtoie habituellement, sans y briser jamais sa jolie nacelle et sans que le public songe même à s'en plaindre.

L'artiste le prend, en effet, par tous ses faibles : dans les sujets religieux, par les défauts du temps présent, la mignardise, la gourmandise spirituelle; dans les sujets poétiques, par l'absence de la poésie vraie; dans les sujets antiques, par une traduction à la Bitaubé, qui appelle levier un loquet de porte et ressemble au grec comme le français de Scribe ressemble à Bossuet? C'est le secret de sa prédominante popularité. Au suffrage universel il distancerait tous ses collègues.

La *Vierge aux anges* se rattache à l'amorce de la gourmandise spirituelle, l'*Aurore*, à la poétique sans poésie. Ne nous attardons donc pas sur des riens; venons au solide et demandons-nous devant ces toiles quels sont les mérites techniques de M. Bouguereau.

Il arrange bien, c'est la meilleure partie de son lot. Il y a beaucoup de mémoire dans son bagage, cependant il ne copie pas; et il faut reconnaître que les combinaisons des lignes et des arabesques dans ses tableaux sont en général bien entendues. Rien de bien hardi ni de tout à fait neuf, d'ailleurs, dans ses inventions, mais elles montrent beaucoup d'aisance. Son groupe de la Vierge est bien disposé, le profil de la mère est assez gracieux. Ce qui est banal surtout, ce sont les trois anges; et s'il y a de la grâce un peu partout, il n'y a de caractère nulle part. La couleur des chairs est cette couleur trop blanche, ou bien indécise et verte des décadences. Tous les nus sont de qualité médiocre; les valeurs mal observées. Les lumières sur les ailes des anges sont quasi du même ton à des plans différents.

Le dessin est-il la reproduction de l'apparence courante des choses telles que les voit le premier venu? M. Bouguereau dessine bien. Est-il la mise en relief de la dominante d'une figure ou d'un morceau, l'éclaircissement et la glorification d'une intention de la nature? M. Bouguereau ne dessine plus.

Qu'on essaye sur une de ses figures l'épreuve du pied et de la main, dont j'ai parlé à propos de M. Puvis. Le diagnostic est infaillible. On croit que l'habitude de s'en servir date de la Renaissance; les anciens en usaient tout comme nous dans leurs appréciations esthétiques. J'ai noté, dans un poème grec du v^e^ siècle sur l'enlèvement d'Hélène, d'ailleurs fort médiocre, une dernière trace de cette vieille tradition. Avant de donner le prix à Vénus, le berger Pâris remarque avec attention... *la forme du talon par derrière et la grandeur du pied.* Chez les modernes, friands d'expression et subtils, c'est la main, habituellement nue d'ailleurs, le plus expressif, le plus parlant des organes de l'homme, qui occupera l'attention des maîtres. Chez les anciens, plus curieux des belles attitudes, c'est plutôt le pied, ce ressort et cet acteur du mouvement, ce noble support de la personne humaine. Regardez, lecteur, la forme des talons de femme de M. Bouguereau; vous y trouverez des plis et des rides, mais la forme qui décida le berger Pâris, oh non!

Tous ces dessins et ces colorations me font rêver de ces lignes de saint Augustin : « ... Des viandes en peinture dont ils croient se nourrir, et qu'ils ne font que lécher! » Je les distribue ainsi entre M. Bouguereau et son public : la nature présente à l'artiste des formes réelles ; il croit s'en nourrir, il ne fait que les lécher. Quant à son public, il est patent qu'il se contente de viandes en peinture.

Il est cruel d'avoir à contredire un homme de talent, un peuple d'admirateurs, nationaux ou étrangers ; mais il n'y a pas, je l'ai dit, de peinture inoffensive. Le tort de celle-ci, qui oblige à la condamner, c'est qu'elle prend la place de la bonne aux yeux de ceux qui n'y connaissent rien, c'est qu'elle devient obstructive pour le public, et qu'elle contribue à corrompre le goût de la nation.

L'art que je viens d'analyser et qui a toutes les faveurs de la foule, est-il bien celui que l'on destine, avec la philosophie physiologiste ; à remplacer la religion comme tonique des sociétés démocratiques modernes, comme préservatif contre leurs naturelles tendances au réalisme, dans les solides conceptions des *sociologues* en herbe ou en renom? Sans être sceptique, on pourrait douter de son efficacité.

Pour les jeunes artistes, c'est autre chose. Croit-on que l'inévitable découragement qui résulte, pour toute organisation saine, de la vue prolongée de cette peinture les ramène au Parthénon? Qu'on se détrompe. Après toutes ces viandes creuses, il leur faut un morceau substantiel à mettre sous la dent; ils vont à Courbet ou à M. Vollon ; leur ambition rogne ses ailes, les grandes voies sont désertées, *viæ lugent,* et l'herbe pousse aux abords du temple.

Trouvant à la villa Médicis M. Hébert, Regnault se jette dans les bras de Fortuny.

Est-il bien sûr encore que le grand art n'en éprouve pas d'autres dommages?

Un historien espagnol — est-ce Palomino? — raconte que la sainte inquisition, émue de pitié pour un très jeune peintre, d'un beau tempérament, qui avait commis quelque crime peint contre la foi, voulut lui faire grâce, moyennant la pénitence et l'engagement de ne plus peindre de sa vie. Comme il n'y put jamais y consentir, on l'enferma, au pain et à l'eau, dans une grande salle dont on fit semblant de murer la porte. Par un horrible raffinement clérical, on l'avait toute tapissée de Carlo Dolce, de Raphaël Mengs et d'Albane, fort abondants, comme chacun sait, au delà des monts. Le pauvre enfant entra, les premiers jours, dans des rages folles; mais quand, au paroxysme de la colère, il montrait le poing aux Vierges douces, aux Amours doux, aux ciels bleus inexorables et allait se porter à des voies de fait, un ressort invisible montait les toiles vers les combles. Il ferma les yeux et s'endormit. Quand il les rouvrait, les tableaux étaient toujours redescendus à la même place. Le supplice se renouvelait tous les jours. Sur la fin du huitième, la peinture décourageante des trois peintres doux, et aussi la faim, eurent raison de son opiniâtreté et de sa fierté castillanes. Il renonça à rien briser, mais il appela à grands cris. La figure d'un bon moine parut aussitôt à une lucarne : « Vite! vite! qu'on me tire d'ici, dit le malheureux : je jurerai sur les Évangiles tout ce qu'on voudra et je consens, par écrit, à être coupé en morceaux, si l'on me voit toucher une toile, une couleur ou un pinceau, durant le reste de ma vie. »

Mais il faut bien le dire en finissant l'enseignement de nos maîtres contemporains vaut bien mieux en général que leurs tableaux, et je retrouvais tout récemment au Luxembourg une *Léda* de M. Courtat, un élève de M. Cabanel, qui est un des meilleurs, des plus fins et des plus sains morceaux de peinture de ces derniers temps. MM. Humbert, Cormon, Henri Lévy, Gervex, Blanc, Bastien-Lepage, Morot, Thirion, Ponsan-Debat ont aussi été formés par son enseignement. C'est une grosse circonstance atténuante. Loin de décourager les talents et les tempéraments les plus variés, on voit que M. Cabanel, en particulier, leur a donné un bel essor.

M. BLANC.

Ce n'est point précisément pour sa frise du Panthéon, où se manifestent déjà des traces de fatigue et de la lourdeur, mais en considération

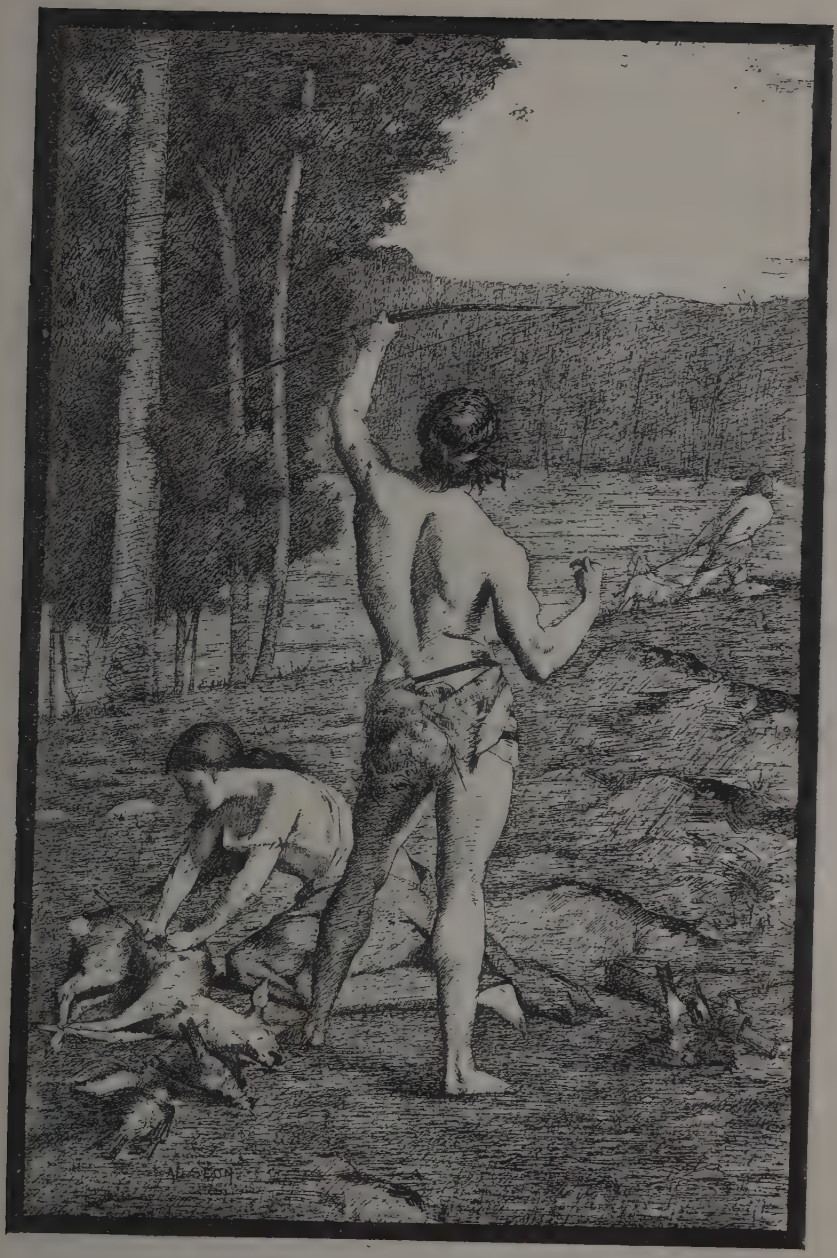
des peintures qu'il y a exécutées sur place et qui le montreront sous un jour très favorable, que nous donnons à M. Blanc une place à part.

On s'est fort ému dans le public en reconnaissant dans la théorie historico-religieuse du temps de Clovis nombre de personnages politiques, dont la tradition est de supprimer l'histoire de France antérieure à 89 et qui n'ont pas l'habitude de prier Dieu. Peut être le peintre a-t-il jugé malicieusement que c'était là le seul moyen de faire entrer ses amis à l'Église, sans nuire à leur réélection. Quant aux personnages, il est parmi eux des hommes d'esprit qui, n'étant pas absolument sûrs d'écrire sur l'airain, auront pu se dire : « Au moins, la pierre restera. » Escomptant l'avenir, au risque de mécontenter Belleville, ils ont consenti à l'apothéose.

Que venait-on nous dire, dans notre enfance, que le ridicule tue? L'aphorisme est fort vieux, et bon pour les monarchies. Il eut cours autrefois, il est vrai, dans une république, mais c'était la république athénienne. Race futée, électeurs libres des besognes et des soucis domestiques, un citoyen pour dix esclaves, vivant dans l'Agora, connaisseur en discours, en statues, en satyres, public d'élite s'il en fut, je le crois bien que le ridicule tuait! Mais dans nos démocraties modernes, asservies au travail quotidien, la chose est bien avérée, il ne fera plus de mal à personne. C'est même un premier danger pour ces démocraties que ce puissant auxiliaire du bon sens doit leur manquer dorénavant. Il y en a un second qui serait plus grave : Quand les puissants, devenus ridicules, se sentent tels aux yeux des classes éclairées et viennent à manquer d'esprit, — heureusement ce n'est pas le cas cette fois, — ils peuvent devenir contre elles oppressifs et même féroces. Je gagerais que les gens de la frise n'ont pas même compromis un suffrage dans leur équipée monumentale, et pour nous, rieurs, ne tremblons pas, ils ont assez d'esprit pour nous laisser rire à notre aise.

Mais ce n'est point là une question d'esthétique et il faut aborder et juger M. Blanc sur son terrain. Quand les peintres de la Renaissance et probablement de tous les âges ont introduit leurs contemporains dans des scènes ou cérémonies religieuses, ils l'ont fait avec convenance, bonhomie et sincérité. S'autorisant de leur exemple, l'artiste les a-t-il imités en ce point?

Je ne prendrai que le principal des glorifiés. J'ai pu l'étudier longuement, autrefois, au point de vue de l'art, me demandant ce que la peinture en pourrait bien faire : on ne songeait pas encore aux statues. Il était d'une extrême mobilité, comme tous les fainéants pleins d'ardeur dont la nature est si prodigue dans les régions méridionales. A la



LA CHASSE, PAR M. SÉON.

(Dessin de l'artiste.)

tribune, ses mouvements de tête, ses gestes ne sortent pas du commun Mais il avait, dans la familiarité des bureaux et du foyer, surtout vu de dos, des coups d'épaule superbes, d'une véritable vigueur. On en pouvait faire un éloquent emploi dans la peinture ; et il me semblait que Rubens s'en était déjà servi pour exprimer la fougue un peu ronde, mais puissante, des gaillards qui élèvent le Christ, dans son chef-d'œuvre de *l'Exaltation de la Croix*. Rubens est mort depuis trop longtemps : mais quel dommage que l'on ne puisse pas seulement ressusciter Daumier : c'est à lui que revenaient de droit ces apothéoses.

Cet exemple suffit pour montrer que l'auteur des fresques du Panthéon n'est pas entré résolument dans le réel caractère du modèle, et le défaut est pour nous d'autant plus sensible que celui-ci est exposé, sans discrétion, aux yeux des contemporains.

M. Blanc n'est pas coloriste, ceci n'a pas besoin de démonstration : visiblement, il n'y prétend pas. Son dessin, dans cette frise, ne frappe pas par des qualités très originales, mais on n'en sent pas moins que l'artiste est poursuivi par une louable préoccupation de la grandeur. Dans le groupe des femmes et des enfants, il s'est montré malheureusement flasque, sans caractère et sans véritable grâce. Il serait injuste, d'ailleurs, de juger de son talent sur ce seul morceau, et je renvoie mes lecteurs aux fresques du Panthéon, où ils trouveront une belle composition, sans désordre malgré la vérité et l'énergie des mouvements, calme dans son effet général, bien adaptée à sa destination : et quelques très belles figures qui ne semblent pas de la même main que les saintes femmes et les saints hommes de la frise.

MM. DETAILLE, GERVEX, SCHUTZENBERGER, MOREAU (DE TOURS), BLANCHON.

J'ai hâte de me délivrer de quelques peintures officielles encombrantes pour remplir envers la République les devoirs d'un bon citoyen, qui n'est pas étranger à sa naissance, et déblayer le chemin qui conduit aux tableaux d'une foule d'hommes de talent, dédaigneux des puissances, amoureux de l'art, de la nature, de la beauté de l'homme, de la beauté des champs, du ciel, des bêtes innocentes et des fleurs.

A la manière dont il l'a traitée, la frise de M. Blanc aurait pu trouver ici sa place, mais nous sommes quittes envers lui. On a vu que l'immixtion officielle ne lui a pas porté bonheur. L'estampille officielle aidera-t-elle mieux M. Detaille ?

Les hommes qui ont fait de la politique savent combien il est difficile

de conserver tout son esprit en devenant conservateur et gouvernemental. Le pauvre Picard, si pétillant sous l'Empire, rabotait la tribune et ânonnait quand il fut devenu, après le 4 septembre, ministre de M. Thiers. Il en est, paraît-il, de même pour les peintres, et l'on ne voit pas que MM. Detaille, Gervex, Protais, aient conservé tout leur talent en devenant les historiographes de la République.

M. Detaille sait mieux que nous que la dimension l'a trahi et qu'il n'a pas fait un bon tableau. Avec la netteté de son œil et de son sens, il doit lui tarder de revenir aux tailles Meissonier, aux mêlées sanglantes, à la fumée de la poudre, au mouvement, à toute la réalité militaire, après la parade. Sur cette immense toile de la *Distribution des drapeaux* on voit tout à la fois, ce qui veut dire qu'on ne voit rien; c'est comme dans une assemblée où tous les orateurs parlent ensemble : on n'entend plus.

Les orateurs, ici, ce sont les détails. Aucun n'est sacrifié, partant il n'y a pas de tableau, mais une image immense, image coloriée et plate, où les hommes et les choses sont à l'échelle exacte pour la dimension et nullement à leur place et à leur plan, dans l'espace embrassé par la peinture [1]. Tout le groupe des généraux, par exemple, saute à l'œil, avant le chef et les représentants de l'État, lesquels sont pourtant au premier plan. Si ce n'était qu'au détriment du gouvernement civil, je ne chicanerais pas M. Detaille, mais c'est au détriment de la peinture. D'ailleurs, c'est dans ce groupe, dans la fermeté des allures, hommes et chevaux, que se retrouvent encore de belles traces de son talent, avec toute la netteté et la vigueur de l'école de M. Meissonier.

Pourquoi le peintre n'a-t-il pas conservé le même accent de dessin, la même recherche du caractère dans tout le groupe législatif si rapproché de l'œil du spectateur? Les ressemblances y sont, mais elles sont banales. M. Detaille est même allé, dans la pénombre du premier banc, jusqu'à abuser de la permission que l'on a d'effacer M. de Marcère. J'en puis parler savamment : Est-ce bien le colonel Langlois cet assistant pacifique qui sort de la tête de M. Gévelot? Le trait dominant dans la tête de mon collègue c'était l'importance et la forme de l'arcade sourcilière et des muscles sourcilliers massés au milieu du front, comme dans les têtes antiques, avec une inclinaison de l'angle facial et un nez qui n'avaient rien de Grec. Dix ans d'assemblée, je sais bien qu'on en

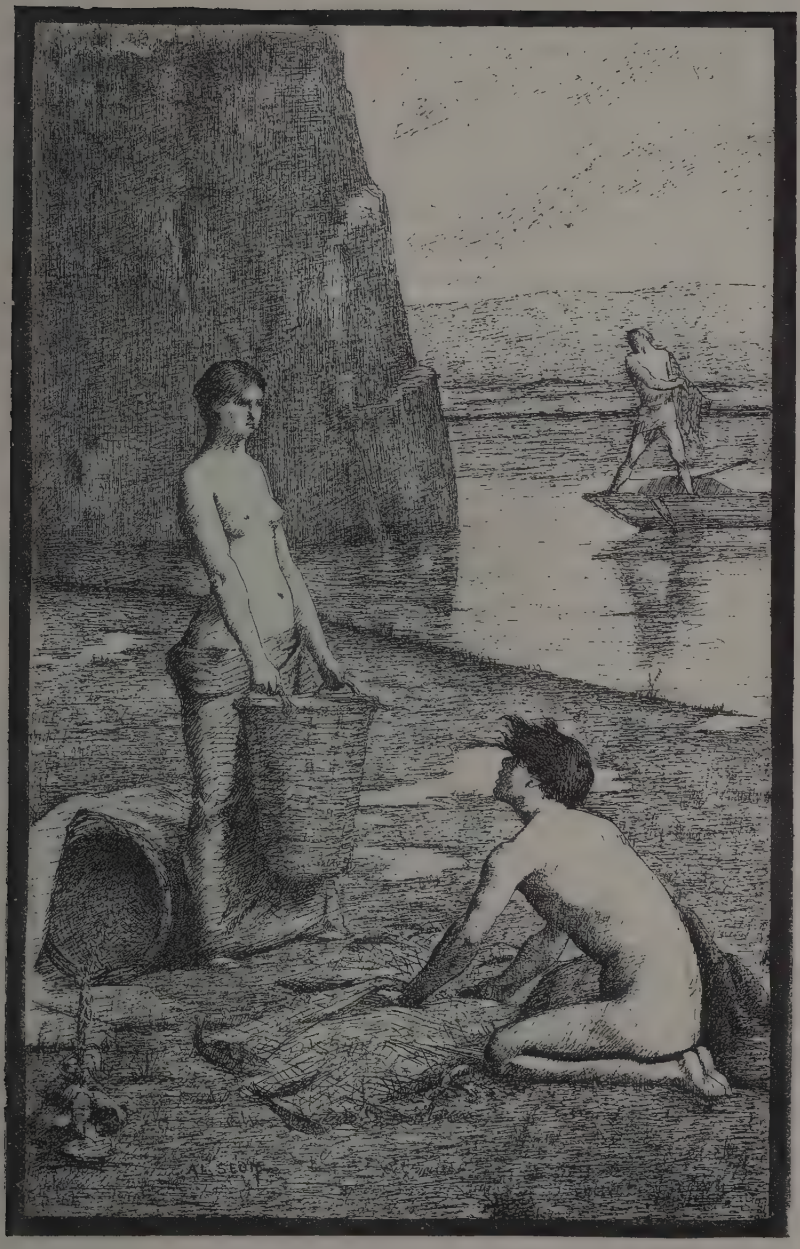
1. Toutes les fois que j'ai assisté à des revues dans l'admirable champ de manœuvres où s'est faite la distribution des drapeaux, j'ai été frappé du parti qu'un vrai peintre de l'espace et de la lumière, un Véronèse, pourrait tirer de ces scènes militaires, même officielles. Mais il faut être grand coloriste pour triompher de ces grandes *machines*. Ne l'étant pas, M. Detaille a eu tort de les aborder.

vieillit; je sais aussi qu'à devenir d'opposant officiel, on change la coupe des cheveux, de la barbe et des habits, mais ça ne change pas la forme des os du crâne. Par celui-là jugez des autres. M. Madier de Montjau, ce sourd romantique, ce revenant qui nous fit rêver de Buridan et de la Tour de Nesle, a perdu sa grande mine oratoire de 1848, et la fine tête de M. Guichard toute la distinction de ses traits.

Mais je m'attarde sur des souvenirs et M. Protais me tire par la manche. Pourquoi? En considération des vibrations patriotiques de ses petits tableaux militaires où se montraient, avec des qualités moyennes de peintre, un esprit très-fin et une âme très-ardente, passons sur le tort que lui font, dans la trop grande page du *Drapeau*, la traîtresse dimension historique et la tyrannie de la commande officielle, et arrivons à M. Gervex.

Ma République, elle est à moi plus qu'à ceux qui s'en servent, puisque je l'ai votée sachant bien qu'elle me contrarierait, — ma République veut donc faire dorénavant des enfants civils, des époux civils, des morts civils : assistons à l'expérience. Je regarde et je m'étonne. Je fais bien, en effet, dix fois l'an, dans mon village, aux costumes près, des mariages pareils qui ne sont nullement civils. Quelle différence verra-t-on entre celui-ci et les miens, si l'on ne met sur la toile une légende pour annoncer que c'est fini ? Ah ! voici ; la *fleur d'oranger!* La mariée porte la fleur d'oranger ! La nuance est bien délicate pour le suffrage universel. D'autant plus qu'en ces derniers temps on prodiguait la fleur d'oranger. Je me souviens d'avoir assisté dans une grande ville (que je ne nommerai pas parce que l'affaire se termina judiciairement et tragiquement, dans une de ces rares complications qui prennent la loi humaine en flagrant délit d'insuffisance) : il y avait de la fleur partout, les cochers en ornaient leur boutonnière, les chevaux de la voiture de la mariée en portaient à la cocarde. En fin de compte, la suite prouva que ces bêtes innocentes, traitées de bonne heure comme de simples chantres de la chapelle Sixtine, étaient les seules à avoir droit à l'oranger. Non, l'emblême n'est pas suffisant. C'était au peintre à trouver autre chose, un mari moins sacrifié, plus convaincu, ostensiblement, picturalement libre penseur, une femme — que sais-je? se croyant, tout aussi ostensiblement et picturalement convaincue d'être mariée tout à fait en sortant de la mairie. Là est le difficile. Que de Français qui trouvent encore que c'est un charme dans leur fiancée qu'il lui faille quelque chose de plus pour se donner, une bénédiction divine, et comme un commandement d'en haut, qui relève le sacrifice et sanctifie l'abandon.

Les bêtises n'ont qu'un temps. O peintres, qui avez la bonne for-



LA PÊCHE, PAR M. SÉON.

(Dessin de l'artiste.)

tune de travailler pour tous les temps, tenez-vous loin tant que vous pourrez de ce que M. Thiers appelait les « bêtises radicales ».

Un hasard a sauvé M. Gervex : malgré l'estampille, malgré la commande, il ne pouvait pas être officiel, le sujet y répugnait naturellement. Il était, d'ailleurs, et il est resté coloriste ; il a fait simplement un joli mariage. Je ne surferai pas son tableau, mais il a déployé un vrai talent. C'est trop grand, ce n'est pas assez fait pour être si grand, mais cela laisse, à l'élégance près, l'impression d'une aquarelle d'Eugène Lamy.

M. Gervex est encore à temps de se souvenir que *la Première communion à l'église de la Trinité*, qu'il envoyait à l'un de nos derniers Salons, reste l'une de ses meilleures œuvres. Elle fixa, pour bien dire, sa réputation.

La caisse immense ou tribune où plane monsieur le maire avec les deux servants de la messe civile est horrible à voir et prend trop de place. Qu'on y mette plus de goût, s'il faut désormais en faire des tableaux.

Avec le même programme, M. Schutzenberger apporte tout autre chose que M. Gervex. Pour l'instruction des habitants de Reims, où Clovis, marié déjà autrement, fut baptisé chrétiennement, il a imaginé de représenter un mariage romain avec ce titre : le mariage, le contrat, la famille chez les Romains.

La civilisation, dans le monde moderne occidental, s'est appelée jusqu'ici la civilisation chrétienne ; pourquoi ? Parce que tout ce qu'il y a dans ses mœurs et dans ses lois de nouveau, d'original et de supérieur au monde antique, au point de vue du droit public et du droit privé, au point de vue de la personnalité du citoyen et des droits de sa conscience vis à vis de l'État, des droits du père sur les enfants, du mari sur la femme et de la condition de celle-ci, était d'origine ou d'inspiration chrétienne. Sera-ce bien la peine d'être né après dix-neuf cents ans d'émancipation pour voir recommander à ses enfants au son du tambour civil — il n'y en a plus d'autre — et sous les yeux de monsieur le maire, la barbarie du monde païen, un recul dix-neuf fois séculaire, la diminution gratuite et obligatoire de la dignité du citoyen, de la dignité de l'homme, de la femme et de l'enfant ?

Cependant, on le voit bien, ce n'est pas au nom de la peinture que nous avons jusqu'ici querellé M. Schutzenberger, car il eût pu faire, sur ces données, un meilleur tableau que M. Gervex. Mais la disposition des personnages est seule à louer dans sa composition ; la couleur et le dessin sont encore d'un élève.

M. Moreau, de Tours, dans le *Dévouement à la patrie*, M. Blanchon, dans l'*École du soir*, montrent plus de talent que le précédent, sans émerger des flots de médiocrité qui portent la barque et la fortune de la France en 1881. La toile du premier est déclamatoire et vide. Son vrai titre serait : *Un défilé de Francs à la Porte-Saint-Martin.* Si l'artiste avait eu l'idée de reproduire quelque trait d'histoire contemporaine, par exemple, l'héroïque inspiration de cette femme d'officier qui, en apprenant la mort de son mari, saisit son unique enfant, l'embrasse et lui dit : « Toi aussi, tu seras soldat ! » il eût été pour nous plus significatif et plus pathétique.

LE NU. — MM. LEFEBVRE, MOROT, LOEWE, GLAIZE, LUCAS, FOUBERT, DUPAIN.

Si vêtus que nous allions dans un pays où il fait froid et où la décence chrétienne a habillé le corps humain de l'orteil à la pomme d'Adam, le nu restera toujours l'un des grands titres inamovibles de la peinture et de la sculpture, l'écu de leurs armes parlantes. De toutes les formes qu'il connaît, il n'en est pas qui parle à l'homme un plus noble et plus beau langage esthétique que sa forme même. Du jour où il entre de sa personne dans le domaine de l'art, il l'agrandit de cent coudées. On dirait qu'il a trouvé ce jour-là le grand moteur, et il atteint, du premier coup, dans l'élan de sa découverte, une perfection telle que l'art hellénique est resté l'éternelle obsession de l'imagination humaine et incomparablement le plus beau de ses triomphes. Il n'est donc pas étonnant que les artistes ressentent toujours la tentation du nu ; mais quel nu faut-il leur demander ?

Le nu dans les livres est uniquement corrupteur. Dans les statues et les tableaux il anoblit ou il abaisse, suivant le tempérament, le talent, surtout suivant les visées de l'artiste. Il parle gras, s'il ne parle haut.

Chose singulière, ce qui fait le nu chaste, c'est un secret artistique, une méthode d'interprétation de la forme et du langage du corps humain, qui est propre à l'art. C'est pourquoi, quand les tendances spiritualistes du christianisme devraient, en ce point, nous assurer l'avantage, il se trouve que les sculpteurs grecs, qui étaient païens, ont fait plus de nus chastes que les sculpteurs et les peintres chrétiens. Cette méthode se résume d'un mot : la simplification. Une forme nue réduite par l'œil d'un maître, apte à dégager le beau du réel, à la simplicité de ses traits essentiels, est pure. Il est impossible de faire un corps d'homme ou de femme chaste, si on reproduit les détails. D'une manière géné-

rale, le détail est indécent. Sur quelque partie du poème qu'il apparaisse, il montre le bout de la prose et marque la bête dans le Dieu.

Le dernier exemple du nu chaste que l'on connaisse, dans la peinture contemporaine, est la *Source* d'Ingres.

Y a-t-il des nus chastes dans le salon de 1881 ?

Je ne vois guère que l'*Ondine* de M. Lefebvre et le *Fifre* d'un très jeune peintre, M. Fritel, qui y puissent prétendre.

M. Lefebvre est un ami de la pureté et je rends un complet hommage à la délicatesse avec laquelle sont traitées quelques parties de son ouvrage. Mais il tombe dans une double contradiction qu'il importe de signaler : à un dessin sans détail il applique des préoccupations contraires de menus détails colorés, qui vulgarisent sa peinture et lui font perdre d'un côté ce qu'il avait gagné de l'autre. Un reproche plus grave à faire à l'artiste c'est d'avoir tenté de reproduire et en quelque sorte de calquer le grain de la peau sur les parties lumineuses de sa figure par la mécanique du faire, c'est la seconde et plus frappante contradiction dont je parlais. D'abord, une femme chair de poule, ce n'est pas beau ; et si c'est un mérite des maîtres de rendre l'épiderme des choses, ils ne le font pas directement, par procédé d'imitation littérale, mais par de véritables inspirations d'exécution et de sentiment que la nature dicte et que le spectateur ne doit jamais voir.

Encore un mot sur un artiste qui est jeune et peut se reprendre. Il a été séduit, dans la tête de sa *Fiammetta*, par une forme spéciale des lèvres et une sorte d'innocent et joli défi de la bouche, mais le rendu de son dessin touche à l'exagération. Ingres, qui est son objectif, manifestait d'emblée le *summum* du caractère dans une forme, *sans jamais donner l'idée ou l'impression de la caricature*. C'est par-là qu'il est entré dans la grande famille des optimistes plastiques qui ont eu le privilège de voir en beau.

Je suis très séduit par la figure de M. Fritel ; c'est un décorateur de la famille de M. Galland, ayant le sentiment de l'harmonie et un goût déjà remarquablement fin et sûr. Il voit plus court que M. Lefebvre et surtout que M. Galland, mais il voit plus large que le premier ; c'est un talent à appliquer de bonne heure à des décorations murales.

M. Lucas attire l'attention, dans sa *Mort de Sapho*, qui ne tombe pas dans le défaut si commun aujourd'hui de la peinture mince. M. Glaize a fait vieux et laid. M. Benner est un peu fade et mou, mais non sans un certain charme d'harmonie. M. Foubert est commun. Quant au *Printemps* de M. Dupain, qui a pourtant déjà fait preuve de talent, cette fois, c'est une erreur complète, et non pas seulement une de ces erreurs

dont les philosophes éclectiques nous disaient qu'elles sont une moindre part de vérité. M. Lœwe, dans sa *Pythonisse*, montre plus de vraie science que tous ces derniers ; mais on peut vérifier sur sa figure la preuve de l'indécence par le détail que j'ai indiquée tout à l'heure. C'est aussi par le détail qu'il tombe dans le vice rédhibitoire le plus à redouter dans l'art, la vulgarité.

Le morceau le plus mordant de nu, dans le Salon de 1881, est la *Tentation de saint Antoine* de M. Morot, l'auteur du *Bon Samaritain* et la *médaille d'honneur* de l'an dernier, mais il est absolument impudique. Je n'ai pas le courage de m'arrêter sur ses mérites très-réels et sur ses grossiers défauts. Je suis honteux pour mon art de voir la pathétique tragédie de la lutte entre la loi de l'esprit et la loi des membres, dans les Thébaïdes, abordée avec cette ignorance du fond des choses et dans cet ordre d'infimes considérations. Je voudrais donner à lire aux artistes qu'entraîne ainsi le diable au corps de la couleur ou de la main le traité ou plutôt le dithyrambe de Bossuet sur la concupiscence, où ce grand homme, chaque fois qu'il est obligé de remuer la boue humaine, n'y touche qu'à coups d'aile et en rebondit plus pur dans les hauteurs. Les artistes ont grâce d'état pour regarder les nudités; le sentiment du Beau plastique, du dessin, de la couleur, à défaut même du métier de peintre et de la pratique, les distraient naturellement. Mais si un lecteur, étranger ou insensible à l'art, se trouvait conduit par ces lignes devant le tableau de M. Morot, je crois devoir lui raconter, en compensation, une de ces histoires de solitaires propres à montrer le cours que de telles épreuves devraient donner à l'inspiration d'un peintre.

Saint Macaire, à bout de résistance contre les révoltes de son corps, voit entrer deux hyènes dans une caverne. Il s'y précipite à leur suite. Les fauves viennent sentir la chair humaine, qui est vaincue par la terreur de la bête, mais elles rencontrent la chair d'un saint, participant par la foi à la divinité du Christ, purifié par la pénitence, et, vaincues à leur tour, elles lèchent les pieds du cénobite. Je recommande ce sujet à M. Morot pour la prochaine exposition.

J. BUISSON.

(*La suite prochainement.*)

LES

ÉCRITS DE LÉONARD DE VINCI

(TROISIÈME ARTICLE[1])



Ce serait donc dans la première moitié de sa carrière que Léonard de Vinci aurait visité le Levant, entre les années 1472 et 1486.

Durant cette période, les événements de nature à offrir à Léonard une occasion d'aller faire quelques travaux de fortifications ou autres ouvrages d'ingénieur, pour le compte de Kaït Bai, se renouvelèrent souvent; les Annales de Venise[2], en particulier, sont intéressantes à lire à ce sujet. Le sultan du Caire restait quelquefois neutre entre les peuples belligérants, Turcs, Persans et autres, mais souvent aussi il avait à se défendre ou à prendre parti contre ceux-ci ou ceux-là.

Mais combien de gens aussi étaient alors en Égypte ou en Asie, de qui Léonard put recevoir des lettres ou tenir quelques renseignements, sans qu'il ait eu besoin, pour connaître l'Orient, d'y avoir fait un long séjour! L'Italie toute entière, et particulièrement Florence et Milan, prenaient continuellement part aux guerres et aux négociations de toute sorte qui s'engageaient avec ou contre les Turcs. C'est alors que voyageait un noble Vénitien, Josaphat Barbaro, que Léonard de Vinci put connaître, d'une manière ou d'une autre, lorsqu'en 1478 il revint de

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXIII, p. 225 et 331.
2. Malipiero, *Annali Veneti* (*Archiv. storic. ital.*, t VII, p. 1re, 1843.)

Perse dans sa ville natale, où le maître de Léonard allait exécuter la statue équestre de Colleone, d'où Léonard allait faire venir ses livres[1]; Josaphat Barbaro[2] qui, dès 1436, fit « un voyage à la Tana (aujourd'hui Azof)[3], alors l'entrepôt principal des marchandises de la Chine et des Indes[4] » et qui écrivit, en 1487, dans le prologue de ses voyages : « Ceux qui ont vu quelques parcelles de la terre au temps présent sont, pour la majeure partie, marchands ou hommes adonnés à la navigation (marinarezza)[5] ». Dans le même temps nous rencontrons Paul Trévisano, qui employa les années de sa jeunesse à parcourir la Syrie, l'Égypte, l'Arabie, la Palestine, l'Éthopie, la Grèce, se fixa ensuite à Chypre, fit une étude approfondie de la géographie, de l'histoire naturelle et du commerce des peuples qu'il visita, et écrivit en 1483 l'ouvrage intitulé : *De Nili origine et incremento, item de Ethiopum regione et moribus liber singularis*, etc.[6]

Citons encore deux princes illustres qui jouèrent un rôle important dans les guerres des Turcs avec la chrétienté, et qui réunirent à leur cour bien des gens ayant voyagé ou séjourné en Orient, avec quelques-uns desquels Léonard de Vinci put très bien avoir des relations plus ou moins suivies. L'un fut le roi de Hongrie, Mathias Corvin, qui fit venir divers savants d'Italie et qui entretenait à Florence plusieurs copistes et peintres, pour lui transcrire et lui orner des manuscrits; Mathias Corvin, duquel Léonard raconte une anecdote dans le Traité de la Peinture, à propos de la supériorité que, selon lui, il faut attribuer à la peinture sur la poésie, comme sur tous les autres arts. L'autre fut l'empereur d'Autriche Maximilien, qui épousa en 1493, à Milan, Blanche-Marie Sforza, sœur du jeune duc Jean Galéaz, nièce de Ludovic le More, et aux splendides noces duquel figura le second modèle de la statue équestre colossale de François Sforza. Un livre composé à la louange de Maximilien et imprimé à Strasbourg, en 1497, par Jacques Locher, qui fit une partie de ses études en Italie, est curieux à lire au point de vue des idées qui

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, octobre 1877, Étude sur les connaissances botaniques de Léonard de Vinci.

2. J'ai dit, dans l'article auquel renvoie la note précédente, que Léonard de Vinci dut lire les écrits d'Hermolao Barbaro sur la botanique.

3. Voir la précédente partie de cet article dans la *Gazette des Beaux-Arts* d'avril 1881, p. 346, fin du troisième alinéa.

4. La Renaudière, *Biographie universelle*.

5. I. Morelli, *Dissertazione intorno ad alcuni viaggiatori eruditi veneziani poco noti*.

6. *Idem*.

dominaient, pendant la seconde moitié du xv^e^ siècle, en ce qui concerne l'Orient[1].

Et à propos des dernières années de ce siècle, il peut être intéressant de remarquer que Léonard dessina pour le livre de son ami, le frère Luca Paciolo, présenté par l'auteur à Ludovic le More en 1498, la porte du temple de Jérusalem, dite « speciosa ».

Léonard avait-il vu cette porte à Jérusalem? Paciolo lui-même dit que les colonnes en avaient été apportées à Milan « devant l'autel de Saint-Pierre, du temple de Salomon à Jérusalem[2]. Peut-être la plupart des quelques dessins qui rappellent des contrées que Léonard ne put qu'entrevoir doivent-ils s'expliquer d'une manière semblable. Ainsi en est-il sans doute de croquis de lions, de singes, de chameaux, d'oiseaux, etc., qu'on peut lui attribuer dans le Recueil de Vallardi ou ailleurs. Il n'était sans doute pas plus difficile à Léonard de Vinci de trouver à Florence ou à Milan quelque ménagerie qu'à certains artistes contemporains, qui n'allèrent pas en Orient, de trouver des modèles de palmiers. Vasari raconte à quel point Léonard se plut dans sa jeunesse à s'entourer des animaux les plus variés et les plus étranges. Ce qui pourrait surprendre, si Léonard de Vinci avait dû passer dans le Levant plus de quelques mois, c'est que dans les études si nombreuses sur la botanique qu'on trouve dans le Traité de la Peinture et dans ses manuscrits, il soit à peine question de plantes propres à l'Orient; parfois, il est vrai, l'artiste parle des *piante orientali*[3], mais ce qu'il entend par là, ce sont les plantes qui se trouvent par rapport au spectateur, lorsque le soleil se lève, du côté du Levant, tandis qu'il appelle

1. *Argentinæ,* in-4° parchem., p. 193, 194, etc. (« Libri philomusi Spectaculum de Thurcorum rege et Suldano rege Babilonie more tragico effigiatum in Romani Regis honorem, Dyalogus de heresibus et quibusdam heresiarchis. »)

2. Luca Paciolo, *De Geometria, etc.,* p. 30 (pars prima). Cet auteur parle de ceux qui écrivirent sur l'hydraulique et sur les choses de la guerre, depuis Archimède, Végèce, Pline, jusqu'au « peritissimo arimenese » Robert Valturio (pages 2^vo^ et 1^vo^). Léonard fit, paraît-il, les figures d'un Végèce. Et à ce propos des ouvrages auxquels Léonard put faire quelques emprunts, rappelons que M. G. Uzielli a montré, dans le journal romain *il Buonarroti* (juin et août 1875), que le fameux sonnet attribué à Léonard de Vinci était d'Antoine de Matteo Meglio, héraut de la seigneurie de Florence (1418-1446). Et signalons au sujet du passage relatif au pont de Péra (voir la *Gazette des Beaux-Arts* d'avril dernier, p. 332, 5^e^ alinéa), une note du manuscrit M de l'Institut, ou Léonard écrit, à propos d'un pont-levis dont il s'occupait : « Modo del põte leuatoi che mi mostro [donnino ? »].

3. Sur les dessins de plantes que contient le manuscrit Atlantique, voir un récent article de M. Charles Clément, dans le *Journal des Débats* (mardi, 22 février 1881).



GÉOMÉTRIE, BOTANIQUE ET PEINTURE, SOUDURE.

(Manuscrit B de l'Institut.)

occidentales celles qui se trouvent alors à l'ouest du spectateur[1].

Quant aux œuvres d'art de Léonard de Vinci, on n'y trouve guère la trace de souvenirs semblables à ceux qui imprimèrent un caractère tout particulier à des ouvrages de Gentil Bellin. La perspective aérienne de certains de ses tableaux peut faire penser à sa description de l'horizon qui se voit sur le rivage de la mer d'Égypte[2] et les fantastiques rochers entourés d'eaux qu'il se plaît à représenter partout, à certaines contrées lointaines; mais si ce n'est pas aux lacs d'Italie ou de Suisse qu'en fut due l'inspiration, pourquoi donc nulle part dans ses tableaux religieux, représentant des scènes qui se passent en Orient, ne trouve-t-on chez les personnages aucun détail de caractère oriental? Parmi les œuvres de la jeunesse de Léonard de Vinci, où voit-on dans l'Adoration des Mages (que, par parenthèse, M. G. Milanesi regarde comme devant être identifiée avec le tableau qui fut commandé à l'artiste florentin en mars 1481 par les moines de San Donato a Scopeto), où y voit-on quelque chose qui montre chez l'artiste florentin d'autres impressions que celles qu'il avait reçues sur le sol natal?

Enfin, si le silence absolu des biographes de Léonard de Vinci sur un voyage qu'il aurait fait en Orient n'est pas une raison suffisante de douter de la réalité de ce voyage, au moins est-il naturel d'en induire qu'il ne put être que de courte durée. Le voyage de Gentil Bellin n'excéda guère une année; qu'on se rappelle quelle place il tient dans la vie de ce peintre que nous a laissée Vasari!

Quel fut donc, de 1472 à 1486, le temps que Léonard de Vinci put passer hors de l'Italie?

En 1472, on le trouve inscrit dans le livre de la Compagnie des peintres, avec mention de diverses sommes qu'il devait payer[3] en juin, juillet, octobre et novembre de cette année[4].

J'ai donné, dans la première partie de cette étude, le fac-similé d'un dessin autographe de Léonard, comme preuve qu'il n'était pas très loin de Florence aux premiers jours d'août 1473[5]. Très frappé d'une remarquable coïncidence de dates, j'ai cru pouvoir hasarder cette hypothèse,

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts* d'avril, page 336, quatrième alinéa.

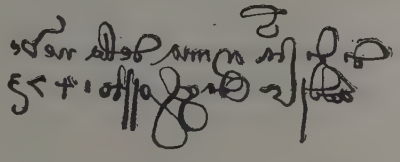
2. Voir, dans la *Gazette des Beaux-Arts* d'avril, la gravure de la page 339.

3. G. Uzielli, *Ricerche int. a Leon. da V.*, p. 149, docum. V.

4. Sur le modèle d'une portière destinée à être tissée dans les Flandres, dont parle Vasari et que Léonard fit à cette époque, et sur huit tapisseries attribuées à l'illustre élève de Verrocchio, voir *les Tapisseries italiennes*, par M. Eug. Müntz, 2e livrais., p. 16 (*Histoire générale de la tapisserie.*)

5. *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1881, p. 241.

que peut-être le paysage dont il s'agit avait pu être pris des environs du Righi (par exemple, entre les lacs de Zug et de Lowerz); mais je suis loin de prétendre que cette hypothèse doive être acceptée comme irréfutable. Il est en Italie quelques couvents portant le nom de Sainte-Marie-des-Neiges, et je ne serais pas étonné que, le 5 août 1473, Léonard de Vinci fût bien plus près encore que je ne l'avais cru d'abord des lieux que, selon Vasari, le jeune ingénieur de Laurent de Médicis étudia dès cette époque de sa vie, pour faire canaliser l'Arno de Florence à Pise. Vers la fin de l'année 1472, Laurent le Magnifique se rendit à Pise et il y fit un long séjour. Le 5 août 1473, Léonard était-il auprès des sources de l'Arno, dans les Apennins, ou parmi les Alpes, dont il parla souvent plus tard et que peut-être, on le verra, il traversa plus d'une fois pour aller en France? Toujours est-il que, si je ne me trompe, le feuillet du 5 août 1473 représente un paysage et des fabriques qui n'ont rien d'oriental, et c'est ce que je voulais montrer ici[1]. Quant à la date écrite par Léonard qui coïncide avec celle d'une antique tradition du Righi, en voici le fac-simile[2].



Fut-ce de 1473 à 1477 que Léonard de Vinci put se trouver en Orient? C'est là une hypothèse, je le répète, qui me paraît avoir peu de vraisemblance. Il me semble qu'il n'est pas bien probable que Léonard, faisant encore partie de l'atelier de Verrocchio en 1476, d'après le *Prospetto cronologico della vita e opere di Leonardo da Vinci* publié dans la récente édition des œuvres de Vasari, ait pu passer quelque temps au service du soudan du Caire, à l'insu de tous. Jadis quelqu'un écrivit, à côté d'une page de dessins attribués, à tort ou à raison, à Léonard de Vinci : *Leonardo da Vinci fiorentino f^ca f^ie* [*faceva firenze?*], *1475*[3]; peut-être on croyait alors avoir quelques raisons de

1. Sur des lettres qu'aurait écrites Léonard de Vinci, en 1473, à Christophe Colomb sur la possibilité d'aller aux Indes Orientales, voir M. G. Uzielli, dans la préface de ses *Ricerche intorno a Leon. da V.* (p. 15).

2. Au moment où les lignes qui précèdent viennent d'être écrites, M. H. de Geymüller me prévient obligeamment qu'il se propose de discuter la question que j'a soulevée relativement au paysage du 5 août 1473.

3. Le dessin en question est au British Museum. Les têtes expressives qu'il représente rappellent les œuvres de Quintin Matsys.

penser que, précisément cette année 1475, l'artiste dessinait à Florence. Quoi qu'il en soit, je ne fais valoir ici que de simples présomptions, et je ne repousse pas comme absolument inadmissible l'hypothèse d'un voyage de Léonard dans le Levant entre 1473 et 1476.

Quant aux années 1477 et 1478, c'est autre chose; non seulement Léonard « figure dans des actes judiciaires de l'année 1477 comme témoin de certains faits qui s'étaient passés dans l'atelier de Verrocchio » (*Chronique*, page 88, colonne 2), mais le 1er janvier 1478 la commande du tableau de l'*Apparition de la Vierge Marie à saint Bernard* lui fut transférée « locaverunt *Leonardo ser Pieri de Vincio pictori* », et le 16 mars suivant il avait mis à exécution une partie du travail; un document le prouve formellement : « 1477 (s. c. 1478). Deliberaverunt quod camerarius Camere Armorum det et solvat *Leonardo ser Pieri da Vincio pictori*, pro parte tabule altaris dicte Dominationis de novo fabricande et pingende per dictum Leonardum XXV largos[1]. » Le feuillet daté de 1478 que j'ai reproduit dans la *Gazette* de mars (p. 243) ne prend-il pas quelque valeur par la comparaison de ses termes avec ceux du texte que je viens de produire?

Pour 1480, M. Richter écrit que le tableau dont Léonard avait reçu la commande « n'a pas été exécuté par lui ». Je ne puis m'expliquer une telle affirmation en présence du texte précis qu'a publié M. G. Milanesi et dont voici les principaux passages : « 1481, juillet. Leonardo di Ser Piero da Vinci a entrepris de peindre un tableau pour nous, pour le grand autel à partir de mars 1480. » « Et de plus il doit payer sur ce qu'il a à lui... 300 florins. Nous en avons eu vingt-huit florins pour faire nous-mêmes la susdite dot, parce qu'il a dit ne pas avoir le moyen de la faire[2] .... » D'ailleurs la question n'est pas ici de savoir jusqu'où Léonard poussa l'exécution du tableau d'autel, mais ce qui importe, et ce qui me paraît absolument incontestable, à moins qu'on ne prouve que les documents publiés par M. G. Milanesi sont apocryphes, c'est que Léonard de Vinci prit personnellement des engagements relatifs à ce travail.

Pour 1481, M. Richter dit qu'il croit « qu'il n'est question que d'un artisan portant le même nom » que « maître Léonard », mais pour quelle raison? Voici la suite du document publié par M. G. Milanesi; que les

1. G. Milanesi, *Archivio storico italiano*, tom. XVI, p. 228. (Document extrait de l'*Archivio centrale di Stato in Firenze; Deliberazioni de' Signori et Coll. del* 1477 (s. c. 1478), *a* 26).

2. G. Milanesi, *Archiv. stor. ital.*, tom. XVI, 1872, p. 229. Extrait de l'*Archivio centr. di Stato, Corporazioni religiose soppresse. Convento di S. Donato a Scopeto fra le carte di S. Iacopo Soprarno, Giornale e ricordi dal* 1479 *al* 1482, *a* 74.



PROFIL DE FEMME PAR LÉONARD DE VINCI

(Dessin de la Collection do Windsor)

lecteurs de la *Gazette* jugent! « 1481 juillet. Léonard de Vinci peintre doit donner le 25 courant (juin), 4 livres 10 sols, qui sont pour une once d'azur, à 4 livres l'once, et pour une once de jaune pâle achetées aux Ingiesuati [1]. »

Selon M. Richter, « le document le plus ancien qui prouve l'arrivée de Léonard à Milan est de 1487 » (*Chronique*); je voudrais une preuve positive pour me décider à croire que Mgr Sabba da Castiglione, contemporain de Léonard, se trompait absolument lorsqu'il écrivait, à propos des dommages que subit la statue équestre de François Sforza, en 1499, que son auteur y avait travaillé pendant seize années consécutives[2], d'autant plus qu'aux termes précis de la biographie de l'anonyme du XVIe siècle [3], ce fut lorsqu'il venait d'avoir trente ans que Léonard fut envoyé à Ludovic le More et que, je l'ai fait remarquer, ce texte concorde avec le récit de Vasari [4]. Inutile de rappeler combien de travaux plusieurs documents prouvent que Léonard de Vinci avait exécutés dès 1489 [5].

Pour conclure, tout bien pesé et considéré, les textes autographes de Léonard de Vinci produits par M. Richter, comparés à l'ensemble des autres textes du grand Italien dont l'authenticité est certaine paraissent prouver, comme il le dit, que Léonard aurait « réellement visité l'Orient » pendant sa jeunesse.

Mais, sur la question de temps, je crois impossible d'admettre que Léonard se soit trouvé en Orient, non seulement en 1476 et 1477, mais pendant l'hiver de 1478, et de mars 1480 à juillet 1481; il me semble qu'il n'est guère vraisemblable que Léonard ait voyagé dans le Levant de 1473 à 1476, et qu'il est peu probable que le jeune ingénieur de Laurent de Médicis ne soit entré au service de Ludovic le More que postérieurement à la fin de l'année 1483, ou au moins au commencement de l'année 1484.

Reste la période de vingt-deux mois, entre avril 1478 et février 1480, pendant laquelle je ne sache pas qu'on ait aucune donnée sur l'emploi que Léonard fit de son temps, et la période de plus de deux ans, commençant à août 1481 et se terminant aux premiers jours de 1484, sur

1. Idem, a. c. 75 et 79.

2. Amoretti, *Memor. stor.* p. 32.

3. *Breve Vita di Leon. da V.*, scritta da anonimo del 1500. (*Archivio stor. ital.*, t. XVI, p. 222, 1872, G. Milanesi.)

4. *Gazette des Beaux-Arts* de mars 1881, p. 244.

5. Sur le premier modèle de la statue équestre, voir Bossi (*Del Cenacolo*), pages 190 et 258, note 1, et Courajod (*Léonard de Vinci et la statue de Francesco Sforza; Gazette des Beaux-Arts*).

laquelle on n'est guère mieux informé. Il y aurait là un temps assez long que rien n'empêche peut-être de regarder comme ayant pu être employé hors de l'Italie par Léonard. En effet, rien ne paraissant prouver qu'à partir de juillet 1481 l'artiste florentin continua de travailler au tableau qu'il s'était engagé à terminer en vingt-quatre mois, au plus en trente, à partir de mars 1480, on pourrait supposer que, comme dans beaucoup d'autres circonstances, il laissa son travail inachevé.

Il me semble donc : 1° que Léonard de Vinci a pu, lié d'amitié avec le diadore du sultan d'Égypte Kaït-Bai, séjourner en Orient comme ingénieur de ce sultan; 2° qu'un tel séjour n'aurait été en tout cas que de courte durée; 3° qu'il n'aurait probablement pas pu avoir lieu avant 1476; et à partir de cette année jusqu'à l'époque à laquelle on a des raisons de croire qu'il arriva à Milan, que ce ne serait qu'entre 1478 et 1480, ou entre 1481 et 1484 qu'il aurait pu passer un certain nombre de mois, tout au plus environ deux années[1], dans des contrées éloignées de l'Italie; 4° que toutes les connaissances de Léonard (en hydraulique, en architecture, dans les choses de la guerre, etc.) pourraient très bien s'expliquer sans un voyage en Orient, par le milieu dans lequel il vécut en Italie et par la nature de son génie; 5° que si Léonard a parlé des contrées du Levant absolument comme s'il les avait vues et comme s'il y avait poursuivi plusieurs entreprises, on a lieu de s'étonner néanmoins qu'aucun de ses contemporains, qu'aucun de ses biographes n'ait fait la moindre allusion à une telle circonstance, surtout que les peintures et dessins de toute sorte d'un semblable artiste n'en offrent aucun reflet certain; 6° que rien ne prouve que les fonctions remplies

1. M. Richter lui-même en est venu à admettre que le voyage de Léonard de Vinci en Orient pourrait bien n'avoir duré qu'environ deux ans. (Voir la *Chronique des Arts* du 12 mars.)

2. Dans un récent article du journal *The Academy*, Mme Mary Heaton vient d'arriver à des conclusions qui diffèrent peu de l'opinion que j'ai exprimée : « Les seules difficultés qui restent, dit l'auteur anglais, sont : « quand Léonard fit-il ce voyage? et pourquoi ses biographes ont-ils gardé le silence sur un pareil fait? » — « Il se peut bien, comme l'affirme le docteur Richter, qu'il ait voyagé [avant 1481] dans l'Italie du Sud, à Chypre et dans l'Orient... Mais que pour cela il ait adopté la foi mahométane, c'est une inutile conjecture... Accomplit-il l'œuvre qu'il avait entreprise pour le Devatdar avec dévouement et sollicitude? Ou n'y eut-il là, comme pour tant de ses grands projets, qu'un plan qui ne fut jamais mis à exécution?... » (*The Academy*, march 12, 1881, n° 462, p. 194-195.) — En Italie, M. G. Govi a présenté, tout récemment, à l'Académie *dei Lincei* un mémoire dans lequel il s'occupe entre autres choses de : « un racconto relativo all' Armenia e al Monte Tauro, forse trascritto da Leonardo, forse inventato da esso. » (*La Riforma*, avril).

par Léonard de Vinci dans cette hypothèse auprès de Kaït-Bai dussent l'obliger à embrasser l'islamisme.

En discutant la question qui précède, j'ai voulu profiter de l'occasion qui s'offrait à moi de montrer combien je suis loin de méconnaître que, tout en devant avouer l'absolue nécessité d'une publication intégrale des manuscrits de Léonard de Vinci, il est possible de tirer de l'étude de quelques parties de ces manuscrits certaines inductions utiles, ayant de véritables chances de ne pas être renversées plus tard. S'il en était autrement, la première conséquence d'une entreprise qui doit être féconde en résultats importants pour l'art et pour l'histoire de la science, serait de décourager ceux qu'il est désirable de voir concourir, par leur perspicacité et leur expérience, à en assurer la prompte réalisation. Je venais déjà moi-même d'essayer de montrer que la publication du manuscrit A semblait dénoter chez Léonard, bien plus qu'on ne le croyait jusqu'à présent, la préoccupation habituelle d'observer toutes choses simultanément, de traiter de tout, d'art aussi bien que de science, à propos de tout, en m'appliquant à mettre en relief l'importance d'un tel fait.

Mais surtout, j'ai voulu insister sur cette idée que, dans tous les cas, en l'état actuel des choses, on ne saurait montrer trop de prudence; toutes les fois qu'on se hasarde au delà de ce qu'il est évidemment permis de conclure des termes mêmes d'un texte authentique, on risque fort de tomber dans l'erreur.

Amoretti lui-même, le savant biographe de Léonard, ne s'égara-t-il pas dans le domaine des conjectures?

Amoretti croyait pouvoir inférer, d'un passage du manuscrit K de l'Institut concernant Blois et d'une note du manuscrit G, datée de 1511, que Léonard aurait fait un voyage en France sous Louis XII et que ce voyage aurait eu lieu dès 1506. Or, sur ce dernier point, il était dans l'erreur; M. Charles Clément a signalé une lettre, écrite de Blois à la seigneurie de Florence le 12 janvier 1507 par l'ambassadeur François Pandolfini, qui en fournit la preuve[1]. Dès lors on renonça, généralement du moins, à l'hypothèse d'un voyage de Léonard en France avant le règne de François Ier. Or les rapprochements qui suivent me semblent maintenant permettre d'admettre la possibilité qu'une telle hypothèse ne fût pas sans fondement, pour une époque postérieure à celle à laquelle crut Amoretti.

1. Gaye, *Carteggio in. d'artisti*, t. II, p. 95-96; — Charles Clément, *Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphaël*, p. 237.

Ce ne fut qu'à la suite de l'occasion qui s'offrit pour Léonard, précisément en l'année 1506, d'être employé par le gouverneur de Milan, Charles d'Amboise, maréchal de Chaumont, et de lui plaire, que Louis XII, en ayant entendu parler avec les plus grands éloges, voulut le connaître personnellement et le fit entrer aussitôt à son service. Après avoir rompu avec César Borgia, Léonard était entré dans la dépendance de la Seigneurie de Florence ; il s'était surtout engagé à peindre, pour la grande salle du Palais-Vieux, la bataille d'Anghiari, par serment, avec cautionnement, sous peine d'amende. La Seigneurie, qui lui avait donné pour concurrent Michel-Ange, attachait une grande importance au prompt achèvement de ce travail ; cependant, et tandis qu'à son avis, après plusieurs années, il était à peine commencé, elle permit à Léonard, sans doute pour un temps très court, d'aller exécuter à Milan une commande pour le compte du gouverneur français. Le congé expira avant que l'illustre artiste revînt, et, le 19 août (1506), Infredus Kardi écrivit aux autorités de Florence que Charles d'Amboise, prévenu par lui que Léonard devait absolument s'en retourner, avait décidé de demander qu'il pût ne pas le quitter encore, durant tout le mois de septembre, sans encourir aucune peine ; en effet, le maréchal avait écrit la veille à cette intention [1].

Le mois de septembre écoulé, Infredus Kardi demanda sans doute un nouveau délai pour Léonard ; cette fois, le gonfalonier Pierre Soderini répondit par un refus, mécontent qu'il était de voir l'artiste florentin tant s'attarder auprès du seigneur français [2]. De nouvelles instances firent probablement fléchir cette résolution, car une lettre de Charles d'Amboise, adressée le 16 décembre à la Seigneurie, prouve que ce ne fut que peu avant cette dernière époque que Léonard cessa d'avoir son domicile à Milan. Cette lettre avait pour but d'obtenir qu'il n'eût à souffrir en rien de sa longue absence. Charles d'Amboise disait, en remerciant la Seigneurie, qu' « il était de ceux qui avaient aimé Léonard avant de le connaître, et, qu'après l'avoir éprouvé en chacune des choses qu'il lui avait demandées, il en avait été satisfait au point d'en prendre admiration [3]. »

Ce fut alors que le roi de France conçut le plus vif désir de connaître Léonard, d'employer son talent, et que l'ambassadeur Pandolfini, grand ami de son illustre compatriote italien, du moins il s'en

1. Gaye, *Carteggio, etc.*, t. II, p. 86 et 87.
2. *Ibid.*, p. 87-88.
3. *Ibid.*, p. 94.

vantait, écrivit à Florence la lettre dans laquelle il disait que Louis XII, lequel croyait Léonard encore à Milan, ayant vu un petit tableau de sa main récemment apporté d'Italie, lui faisait enjoindre d'attendre son arrivée, pour lui peindre « certains petits tableaux de Notre-Dame et autres, et peut-être aussi son propre portrait[1]. » Et, par une lettre attribuée depuis à l'année 1511, « Loys, roy de France, duc de Millan, seigneur de Gennes », écrivit lui-même le lendemain (13 février 1507), pour appuyer la demande de Pandolfini :

« ..... Nous avons nécessairement abesongnes de maistre Léonard Avince[2], painctre de vostre cité de Fleurance », etc.[3]

Au printemps suivant, il semble que Léonard de Vinci était de nouveau établi à Milan, où on lui rendait peu à peu une grande partie des prérogatives dont il avait joui avant la chute de Ludovic le More, en 1499. Il dut revenir souvent à Florence, il est vrai, pour les affaires litigieuses auxquelles avaient donné lieu la mort de son père et de son oncle François de Vinci, mais ce ne fut plus qu'en demandant, au préalable, l'autorisation du gouverneur de Milan. Dès le 15 août (1507), Charles d'Amboise, écrivant à Florence pour demander qu'on lui accordât « toute aide et faveur juste », le qualifiait de peintre « du roi très chrétien », non plus « de Fleurance »[4]. Une lettre encore montre Louis XII lui-même intervenant auprès de la Seigneurie, non pas, selon toute vraisemblance, comme on l'a cru, en 1507, mais en 1508, en faveur de son « chier et bien amé painctre et ingénieur ordinaire », qui « ne pourrait bonnement vacquer à la poursuicte dudit procès pour l'octupaction continuelle qu'il a près et alentour de [sa] personne »[5]. Les « quelques héritaiges »[6] de Léonard l'occupèrent longtemps, et un moment il craignit d'être tombé en disgrâce en s'étant montré négligent vis-à-vis du maréchal; il lui écrivit, à ce qu'il me semble, vers la fin de l'année 1508, non en 1511, pour avouer ses torts; je reviendrai, disait-il, à Milan vers Pâques, « avec les tableaux de deux Notre-Dame de diverses grandeurs », pour « notre roi » ou pour qui il lui plaira[7].

1. Gaye, *Carteggio, etc.*, t. II, p. 95-96.

2. Selon Bosse, Léonard de Vinci était appelé vulgairement, en France, « Léonard Daluins ».

3. *Collection des documents inédits sur l'histoire de France*, publiés par Champollion-Figeac, t. Ier, 1841, p. 679. (Lettre reproduite par M. Ars. Houssaye dans *l'Artiste*, à l'occasion des fouilles d'Amboise.)

4. Uzielli, *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci*, document de la série B, n° XIV.

5 et 6. Uzielli, *Ricerche, etc.*, doc. B, n° XVI.

7. Uzielli, *Ricerche, etc.*, doc. B, n° XVIII. Ce fut en 1511, dès le printemps, que

Dans le manuscrit Atlantique, il raconte lui-même qu'il toucha la pension que lui avait allouée le roi, de juillet 1508 à avril 1509 (f° 189). Enfin à la date de 1509 on le voit recevoir une lettre ainsi intitulée : « Monsieur Lyonard, peintre du roy *pour Amboyse*[1] ». De cette suscription, il semble qu'on peut inférer que Léonard était alors en France, à la cour de Louis XII.

Quelques jours avant une de nos victoires célèbres, le 1er mai 1509, Louis XII était entré à Milan; ce fut « accompagné par plus de cent des principaux gentilshommes milanais ayant avec eux plus de mille chevaux » qui se joignaient spontanément aux troupes françaises, que le roi partit pour Cassano ; « c'était, dit Prato, chose merveilleuse que de voir cette cavalcade de Français et de Milanais couverts de brocart d'or sur leurs armes resplendissantes, avec le roi tout en blanc au milieu[2] ». Le 14 mai, la victoire d'Agnadel était remportée; le 1er juillet, Louis XII recevait une fête triomphale à Milan. Enfin ce fut vers le commencement de l'automne qu'il rentra en France. Il est permis de croire, d'après ce qui précède, qu'il y amenait son peintre avec lui.

A partir du printemps de 1509, aucun document ne nous montre ce que fit Léonard de Vinci jusqu'en mars 1510; on ne sait pas davantage ce qu'il devint de mars à octobre de la même année. Pour mars 1510, une note du manuscrit Atlantique a paru à M. Uzielli[3] devoir être regardée comme prouvant que Léonard était, le 3 de ce mois, à Milan; toujours est-il que, trois jours après, le 6, il ne paraît pas avoir assisté à la délimitation qu'on fit d'une vigne qu'il possédait dans un faubourg de cette ville ; il y était représenté par un certain Pierre Oppreno[4]. Quant aux manuscrits de Paris, ils ne contiennent de note datée de 1510 que la suivante : « le 26 septembre, Antoine se cassa la jambe » ; nulle part je n'y ai trouvé écrite la date de 1509.

J'arrive au passage du manuscrit K dans lequel il est question de Blois. Ce passage n'est accompagné d'aucune indication de temps, mais il y a quelques raisons de croire qu'on peut l'attribuer à l'époque même dont il s'agit ; il est relatif à un travail dont fut chargé à Blois l'éminent Italien qu'on appela en France Jean Joyeux, et qui travailla à plusieurs édifices et ponts de Paris ; en voici les termes : « *a b* est le con-

mourut Charles d'Amboise; ses obsèques eurent lieu, selon Prato, le dernier jour de ce mois. (Prato, *Storia di Milano; Archivio storico italiano,* 1842).

1. Amoretti, *Memorie storiche,* p. 105-106.)

2. Prato, *Storia di Milano* (*Archivio storico italiano,* 1842, p. 269).

3. Uzielli, p. 84.

4. *Ibid.,* p. 85, et doc. B, n° XVII.

duit de Blois, fait en France par fra Giocondo; *b c* est ce qui manque (il mancamento) de la hauteur de ce conduit; *c d* est la hauteur du jardin de Blois, » etc.

Le manuscrit G de l'Institut fournit des indications qui peuvent être plus concluantes; ce sont des notes qui ont tout l'air d'avoir été écrites sous l'impression de récents souvenirs personnels. L'une d'elles, celle qu'a citée Amoretti, est du 5 janvier 1511; en voici la traduction :

« Monbracho sur Saluces, sur la Chartreuse, à un mille au pied du mont Viso, a une carrière de pierre feuilletée, laquelle est blanche comme marbre de Carrare sans taches; elle est de la dureté du porphyre, et plus; mon compère maître Benedetto, sculpteur, m'a promis de m'en donner une tablette pour les couleurs[1]. »

La ville de Saluces est située près des sources du Pô. Le maître sculpteur que Léonard appelle son « compare, » ne serait-il pas Benedetto da Maiano, un de ceux qui jugèrent avec lui de la place à donner au David de Michel-Ange, et de qui le Louvre a acquis récemment un buste d'après Philippe Strozzi?

Au recto du même feuillet, on lit encore une note relative à une vallée « nemonti brigātia »; il me semble qu'il s'agit bien des monts de Briançon, le Brigantio des anciens. Briançon est sur la route de Lyon en Italie.

Ce fut par le mont Viso que passèrent, en août 1515, les troupes françaises qui allaient remporter la victoire de Marignan.

Léonard de Vinci, ingénieur de François Ier, comme il l'avait été de Louis XII, aurait-il été pour quelque chose dans le plan du célèbre passage des Alpes, qui eut lieu en août 1515, et à la suite duquel on le vit accompagner partout le chevaleresque vainqueur[2]? Aurait-il été appelé par le jeune roi, de Rome où l'artiste était alors, dès son avènement au trône?

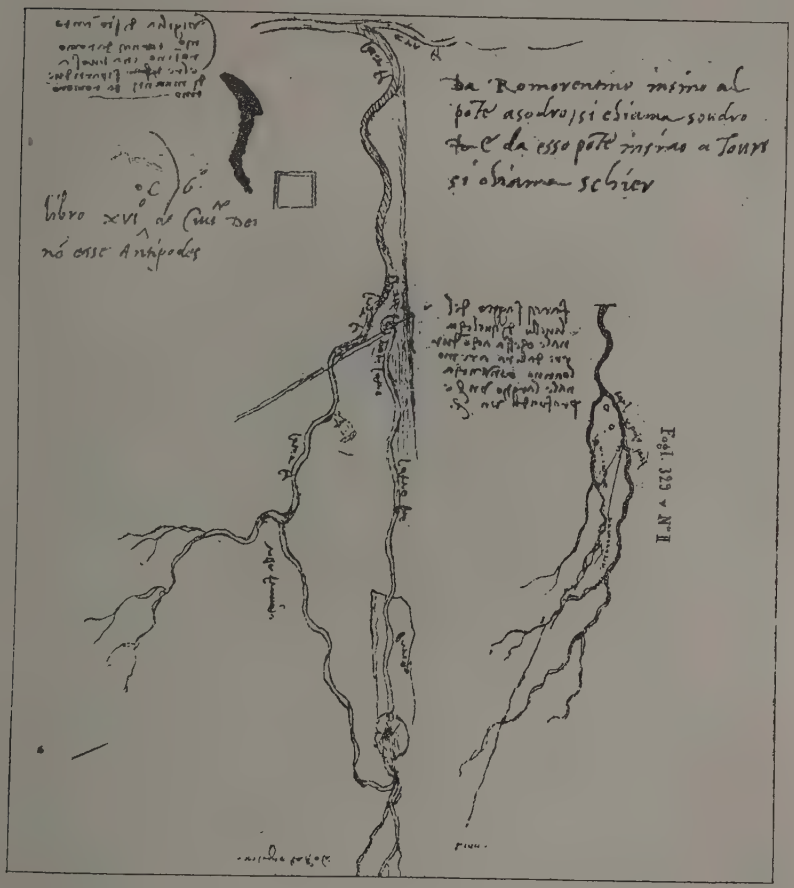
Pour conclure, je crois qu'il n'est pas prouvé que Léonard de Vinci n'ait pas fait un voyage de quelques mois en France sous Louis XII, entre le printemps de 1509 et l'automne de 1510[3].

1. Amoretti a donné le texte italien. (*Mem. stor.*, p. 100.)

2. Voir G. Mongeri, *Note biografiche* (*Saggio dell' op. di L. da V.*, p. 2, col. 2).

3. Selon M. Lombardini (*Dell' origine e del progresso della scienza idraulica, etc.*, 1872, p. 30), ce serait à un premier voyage de Léonard en France (1506, d'après Amoretti) qu'il serait naturel d'attribuer l'essai que, s'il faut en croire Dutens (*Histoire de la navigation intérieure*, 1829, t. Ier, p. 81), il aurait fait le premier, sur la rivière d'Ourcq, des écluses à doubles portes. Mais sur quel fondement Dutens a-t-il cru que Léonard s'occupa de l'Ourcq? C'est ce que ce dernier ne dit pas et ce qu'on ignore.

Voilà donc encore un cas où, pour avoir vu interpréter certains passages des manuscrits de Léonard sans cette méthode rigoureuse qu'il me semble indispensable d'adopter désormais, on était arrivé à autant



CANAL DE LA LOIRE A LA SAÔNE, PAR LÉONARD DE VINCI.

(Manuscrit Atlantique.)

d'obscurité que de lumière sur un point important de la biographie de Léonard.

Ce qui paraît du moins certain, c'est que, je le disais déjà en mars, Léonard de Vinci fut le plus français des trois plus grands artistes de

l'Italie à la renaissance et que c'est là pour nous une raison de rechercher avec soin et de nous faire honneur de mettre au jour jusqu'aux moindres vestiges d'un tel génie, qui peuvent subsister chez nous.

Dans les dernières années de sa vie, l'hôte favori du jeune roi consacra une partie de son temps à étudier un projet qui devait rapprocher par un canal grandiose l'Italie du cœur de la France, en établissant par la Saône une communication directe entre la Touraine et le Lyonnais, le centre habituel des relations industrielles des deux pays. Léonard nous a laissé de sa main quelques notes relatives aux études qu'il fit pour préparer l'exécution de cette entreprise à côté de deux dessins à la plume que contient le verso du folio 329 de l'Atlantique. Venturi signala cet aperçu, les auteurs du *Saggio del. op. di L. da V.* en ont donné un fac-similé dont on trouvera un extrait ci-joint. Les tracés de Léonard permettent d'entrevoir que le canal commençant soit auprès de Tours, soit auprès de Blois et passant par Romorantin, avec port d'embarquement à Villefranche, devait, au delà de Bourges, traverser l'Allier au-dessous des affluents de la Dore et de la Sioule, aller par Moulins jusqu'à Digoin; enfin, sur l'autre rive de la Loire, dépasser les monts du Charolais et rejoindre la Saône auprès de Mâcon. Des canaux aujourd'hui existants prouvent que c'était là un projet réalisable; ce sont les canaux du Berry, de Montluçon, le canal latéral de la Loire aboutissant à Digoin et, sur l'autre rive de la Loire, le canal du centre qui, avant d'aller au nord, se dirige vers Mâcon.

De Lalande faisait remonter l'origine du canal de Bourgogne au règne de François Ier, à l'année 1515, et dit, d'une part, que dès 1484 on avait parlé aux états généraux de Tours d'ouvrir un canal en Berry; d'autre part, que le célèbre Adam de Crapone, qui naquit lorsque Léonard de Vinci arrivait au terme de sa vie, avait proposé « de joindre la Saône à la Loire au travers du Charollais[1] » et qu' « on lit dans quelques auteurs qu'il en fut question dès le temps de François Ier, en 1515[2] ». Il serait intéressant de savoir dans quelle mesure Léonard s'en occupa.

Le 2 mai 1519[1], le grand Léonard de Vinci expirait au château dont

1. De Lalande, *Canaux de navigation, etc.*, 1778, p. 220.

2. *Idem*, p. 246. Dans le journal manuscrit de François 1er (Bibl. Nation., *Hist. particul. de France*, FR. 3878), on trouve, entre autres choses, la mention du baptême de « Monsieur le Dauphin, dans le château d'Amboise », un dimanche d'avril 1517, suivi bientôt de deux importants mariages; solennels événements qui donnèrent lieu à des fêtes splendides, auxquelles Léonard de Vinci ne put manquer de participer.

3. Un an et neuf jours, et non pas neuf jours seulement, comme on l'a cru un

il avait la jouissance, auprès d'Amboise. Fut-il victime du dévouement avec lequel, déjà fatigué par les vicissitudes de sa vie passée, il se consacra à une œuvre de canalisation qui eût pu être plus importante que ses travaux hydrauliques de Lombardie et de Toscane? Une épidémie régnait alors à Amboise et aux environs; c'est ce que nous montre l'inventaire analytique des archives communales d'Amboise, publié récemment par M. l'abbé Chevalier. L'année même où Léonard rendit le dernier soupir, on voit, par les termes d'une demande que fit un nommé Robin Proust, que défense avait été faite en ce temps de loger des étrangers à cause des maladies contagieuses qui bientôt, en 1530, allaient devenir un épouvantable fléau.

Bientôt de terribles événements bouleversèrent Amboise; on oublia jusqu'au lieu de la mort de l'illustre favori de François Ier [1], et, lorsqu'on écrivit sa biographie, on en vint à raconter que ses derniers jours s'étaient écoulés à Fontainebleau [2]. Aussi lorsqu'au siècle dernier, Venance de Pagave voulut y retrouver la sépulture de Léonard de Vinci, il fit fausse route.

Dans ce siècle-ci, M. Cartier entreprit de sérieuses recherches historiques à Amboise, mais il ne put pas découvrir de document important en ce qui concerne Léonard. Enfin, M. Arsène Houssaye dirigea, avec le concours du Gouvernement français, du 23 juin au 20 août 1863, de consciencieuses fouilles pour remettre au jour le tombeau de Léonard de Vinci, en se servant des indications fournies par le testament qu'il laissa, testament aux termes duquel il avait voulu être inhumé avec

moment, après avoir fait son testament (le 22 avril 1518), attendu qu'en 1518 (Uzielli, *Ric. int. a L. da V.*), la Pâque tombait le 29 mars (style commun), c'est-à-dire que ce jour était le premier de l'année (style antique).

1. Sur le succès qu'eut Léonard à la cour de Rome, Michelet a écrit quelques lignes qui, pour être entachées d'erreurs historiques, n'en ont sans doute pas moins un fond de vérité : « Il changea la mode, fut copié par le roi et toute la cour, pour les habits, pour la coupe de barbe et de cheveux. La blessure du roi à la tête lui fit seule changer de coiffure. Tout le monde, à son exemple, prononçait à l'italienne. » Le biographe anonyme du XVIe siècle nous donne des détails curieux sur le costume de Léonard de Vinci.

2. M. Baudrillart, que j'avais consulté relativement à une tradition qu'il a signalée dans la *Revue des Deux Mondes* et qui impliquerait une visite de Léonard à Fontainebleau, a bien voulu m'écrire à ce sujet une lettre dont j'extrais les lignes suivantes : « Vous trouverez la phrase citée dans un ouvrage italien, à la page 520 du tome IV de mon *Histoire du luxe*. Elle fait partie de l'analyse que je donne du rapport de l'abbé Grégoire (fructidor, an III). Grégoire affirme, sans preuve d'ailleurs et comme le tenant de la légende établie, que telle statue de Fleuve en bronze, exécutée sous la direction de Léonard de Vinci, fut détruite à Fontainebleau ».

un grand cérémonial religieux en l'église Saint-Florentin d'Amboise[1].

Dans cette recherche des lois de la vie dont j'ai parlé précédemment (*Gazette* de mars, p. 234), comme semblant ressortir manifestement des textes du manuscrit A, Léonard s'était occupé plus d'une fois et de la mort et de ses causes. Le 12 septembre 1508, à Milan, il cherchait à se rendre compte de ce qui arrête la vie chez les vieillards, sans fièvre. « L'épaississement des veines, dit-il, qui se rétrécissent au point de ne plus laisser circuler le sang. » Il écrivait : « Qui n'estime pas la vie ne la mérite pas ». Ce qui ne l'empêcha pas de dire aussi que « la vie bien employée est assez longue ».

Parmi les livres de Léonard, on trouva la Bible et le platonicien Marsile Ficin, *De immortalità d'anima*[2]. Dans un passage du *Traité de la Peinture* relatif au roi Matthias, p. 24, il écrivit : « L'âme est composée d'harmonie, et d'harmonie qui ne s'engendra qu'en un instant, dans lequel se sont fait voir et entendre les proportions des objets ». Et à la page 55 du même traité, on le voit aller jusqu'à dire que « le jugement est une puissance de notre âme avec laquelle elle compose la forme du corps où elle habite, selon sa volonté ». Dans un chapitre du *Traité de la Peinture* encore, il parle du corps comme d'une prison : « Les yeux, qui permettent de contempler la beauté de l'univers, rendent l'âme contente dans ses murailles (*carceri*) humaines, en représentant à cette âme toutes les diverses choses de la nature ; mais, qui les perd, laisse cette âme dans une obscure prison où se perd toute espérance de revoir le soleil, lumière de tout le monde. » Dans le même esprit, Léonard de Vinci dit : « O dormeur, qu'est-ce que le sommeil? Le sommeil ressemble à la mort. Oh! pourquoi ne t'arranges-tu donc pas de façon qu'après la mort tu ressembles à un parfait vivant, plutôt que de te faire dans ton sommeil semblable à de tristes morts? »

La nuit avait fait aussi bien que le jour l'objet de ses méditations. « On voit, dit-il dans un de nos manuscrits, les étoiles de nuit et non le jour, parce que, pour nous, elles sont dans l'épaisseur de l'air, qui est plein de particules infinies d'humidité, et chacune d'elles étant frappée par les rayons du soleil resplendit, et ces innombrables splendeurs cachent les étoiles ; s'il n'y avait pas cet air, le ciel nous montrerait toujours les étoiles dans leurs ténèbres. Beaucoup font boutique de tromperies et de miracles, trompant la folle multitude, et, s'il n'y avait per-

1. *Histoire de Léonard de Vinci*, par Arsène Houssaye.

2. Voir *Leonardo da Vinci e la sua libreria*, par le marquis d'Adda, III, p. 16 et XXXIV, p. 41.

sonne pour connaître leurs tromperies, ils triompheraient. » En ne citant que les dernières lignes de ce passage, on lui avait probablement donné



TÊTE DE FEMME PAR LÉONARD DE VINCI.

(Dessin du musée du Louvre.)

une signification générale toute autre que celle qu'il a réellement. Il est intéressant à comparer avec celui où, dans le *Traité de la peinture*, Léo-

nard de Vinci parle de la peinture comme un moyen « de connaître l'Artisan de tant de choses admirables et d'aimer un si grand Inventeur », et avec celui où il dit, à propos de l'anecdote du roi Matthias, que la peinture est supérieure à la poésie, parce que seule, selon lui, « elle s'étend aux œuvres de Dieu, et non pas seulement aux fictions des œuvres humaines. Mieux vaut, ajoute-t-il, une fausse imagination de l'essence de Dieu qu'une imagination d'une chose moins digne. » (*T. de la Peint.*, p. 24.)

Les passages des écrits de Léonard que je viens de citer sont en contradiction avec la manière de penser qu'on lui a souvent attribuée; d'autres passages tout différents peuvent leur être opposés. Que pensait donc réellement Léonard de Vinci ? Sur bien des points, c'est ce qu'il serait encore aussi hasardeux d'affirmer aujourd'hui d'une manière positive, en sortant du domaine des conjectures plus ou moins vraisemblables, qu'il l'est de vouloir montrer d'une manière définitive quel fut réellement l'emploi de la plupart des années de la vie de Léonard.

Ne suis-je donc pas fondé à répéter ici que telle est la nature des écrits de Léonard, tout formés de mélanges, joint à cela l'état de dispersion où ils se trouvent, qu'il faudra les avoir publiés intégralement pour arriver à faire connaître la véritable signification de chacune de leurs parties et qu'aujourd'hui on ne peut guère espérer entrevoir la vérité, en chaque cas particulier, qu'au moyen d'un travail semblable à celui qu'offre pour la première fois l'édition du manuscrit A, c'est-à-dire en étudiant les diverses pages authentiques de Léonard dans leurs rapports les unes avec les autres tout autant qu'en elles-mêmes, puis en classant méthodiquement les matières diverses dont il est question, sans jamais négliger, bien entendu, les documents qui, ailleurs que dans les manuscrits, peuvent servir de points de repère et de comparaison ?[1]

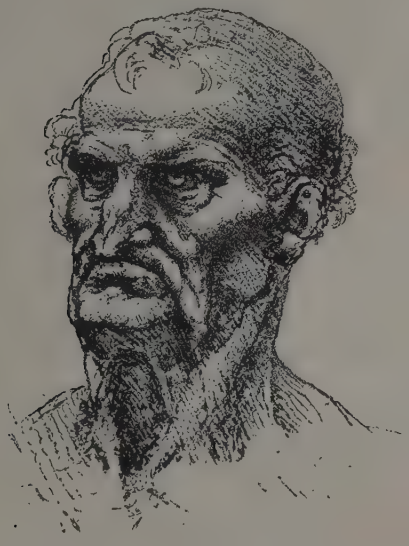
La publication du manuscrit A est un grand pas dans cette voie et, en essayant de mettre en lumière, dans la *Gazette* de mars, l'intérêt qu'elle offre, j'espère avoir montré quels horizons nouveaux elle permet d'entrevoir.

Il est vrai qu'au début d'une entreprise telle que celle dont ce volume offre un premier spécimen, il est difficile d'y apporter toute la perfection désirable, quelque soin qu'on y mette, et que quelques erreurs de lecture ou d'interprétation ne peuvent manquer de se rencontrer en plus d'un endroit. Mais du moins la méthode qui a été adoptée pour cette édition d'un genre nouveau en ce qui concerne Léonard, donne-t-elle le

1. Sur ce point, voyez dans la *Revue politique et littéraire* (14 mai 1881), l'article de M. G. Séailles : *Léonard de Vinci philosophe et savant.*

remède à un tel inconvénient. Bien plus, la présence du fac-similé en regard de la transcription et de la traduction est une continuelle invitation à vérifier et rectifier, au besoin, les lectures proposées avec ou sans restriction, et de telles vérifications sont ainsi sans difficultés pour les savants compétents en chaque sorte de sujets. Vers la fin de cette année, deux autres manuscrits de l'Institut verront le jour, et il ne s'écoulera pas beaucoup de temps avant que la publication des douze manuscrits de l'Institut (qui forment plus d'un tiers de tous ceux qu'on connaît aujourd'hui et qui comprendra, toujours avec transcription italienne et traduction française, outre les cent vingt-six fac-similés déjà parus du manuscrit, plus de deux mille fac-similés), fasse connaître enfin tout ce que ces manuscrits renferment; j'entreprends ce qui dépend de moi pour obtenir des pays étrangers les autorisations nécessaires pour publier de la même manière ceux qu'ils possèdent, et j'espère qu'il nous sera ainsi donné d'élever jusqu'au faîte le monument dont la France vient de poser la première pierre.

CHARLES RAVAISSON-MOLLIEN.



DU ROLE DU MOUVEMENT DES YEUX

DANS LES ÉMOTIONS ESTHÉTIQUES

(PREMIER ARTICLE.)



ANS un travail assez étendu, que publiera prochainement la *Revue philosophique*, j'ai essayé de rattacher à une source commune, qui est le mouvement, les émotions qu'éveillent en nous les œuvres d'art, de quelque nature qu'elles soient. M. le directeur de la *Gazette* a bien voulu me demander un résumé de cette théorie, en ce qui concerne les arts du dessin, architecture, sculpture, peinture, etc. J'ai accepté, avec un très grand et très naturel empressement, l'hospitalité qui m'était si gracieusement offerte, trop heureux de trouver une pareille occasion de soumettre mes idése à des juges aussi compétents et autorisés.

Seulement, pour me maintenir dans les limites qui m'étaient assignées, je crois devoir prévenir les lecteurs de la *Gazette* que je serai obligé souvent de substituer des affirmations aux démonstrations détaillées, et de réduire à leur expression la plus simple, quelquefois même au détriment de la rigueur de mon raisonnement, les considérations philosophiques, ou scientifiques, qui formaient la base de mon travail primitif. J'invoque également toute leur indulgence pour les hérésies de détail qui pourraient m'échapper.

Je n'ai pas l'honneur d'être artiste ; mon sujet m'oblige à envisager successivement des matières fort différentes. Je n'ai donc, en aucune manière, la prétention ridicule d'en remontrer aux critiques, non plus qu'aux peintres, aux sculpteurs, aux architectes. Mon but est simplement d'appeler leur attention sur des idées qui me semblent présenter un certain

intérêt au point de vue de l'appréciation, de l'exécution, et peut-être même de la conception des œuvres d'art.

En deux mots, voici de quoi il s'agit.

Les arts du dessin excitent incontestablement en nous des émotions très vives.

Je me propose de démontrer que ces émotions se rattachent par un lien très réel aux mouvements que le regard est obligé d'exécuter pour fournir à l'intelligence, qui seule *voit*, les sensations, les matériaux dont elle a besoin pour arriver à la connaissance des choses. En d'autres termes, dans les arts du dessin, le mouvement des yeux m'apparaît comme le *facteur principal de l'expression*.

Rappelons brièvement le mécanisme de la vision.

Un objet éclairé, un arbre, par exemple, envoie des rayons lumineux dans l'œil de l'observateur ; ces rayons y produisent une *impression* que les nerfs de la rétine transmettent au cerveau sous forme de *sensation*. Cette *sensation*, nous la retrouvons dans notre mémoire, nous l'avons éprouvée toutes les fois qu'un arbre était devant nos yeux. Nous concluons donc à l'existence de l'arbre, et cette conclusion, ce jugement s'appelle la *perception* ou la *représentation* de l'objet. La sensation visuelle joue ici, par conséquent, le rôle d'un signe, d'un symbole, ou, si l'on veut, d'un mot qui, dans un langage spécial, voudrait dire *arbre*.

En second lieu, tout le monde sait que l'œil humain peut apercevoir distinctement les objets à des distances différentes, grâce à un mécanisme spécial qu'on appelle *l'accommodation*. Un tout petit muscle agit sur le cristallin et en modifie la courbure, de façon que l'image du point *regardé* vienne tomber exactement sur les nerfs de la rétine. Seulement, dans ce cas, les images des objets plus rapprochés ou plus éloignés cessent d'être nettes et distinctes ; on les voit, mais en gros et d'une manière confuse. Il y a donc deux sortes de visions : la *vision directe* d'un point déterminé, du point *unique* que l'on regarde, et la *vision indirecte* des points environnants.

Pour arriver à la connaissance exacte d'un objet d'une certaine étendue, d'un paysage, d'un arbre, d'une maison, d'un animal, d'un homme, etc., nous sommes donc obligés de *promener* successivement notre regard sur les différentes parties qui le composent. Nous recueillons, de cette manière, le nombre de sensations nécessaire pour nous donner une idée suffisante de la chose regardée. Ce nombre est très variable, suivant qu'il s'agit d'objets qui nous sont familiers ou non.

De même qu'on entend bien mieux les sons d'un orchestre éloigné, lorsqu'on connaît d'avance l'air qu'il joue, de même nous percevons, —

j'allais dire à *demi-mot*, — les formes usuelles que nous avons habituellement sous les yeux. La vision indirecte est ici d'un grand secours; elle nous fournit pour ainsi dire les grandes lignes, les repères généraux. Grâce à elle, il nous suffit, suivant une très juste expression du langage ordinaire, d'*un coup d'œil* pour reconnaître que nous avons affaire à une ligne droite, à un carré, à un cercle, etc. Grâce à elle, dans une combinaison plus compliquée, nous n'avons besoin d'étudier, c'est-à-dire de *regarder*, que les points de transition d'une forme à une autre, ou les éléments qui nous sont soumis pour la première fois.

Néanmoins, on le voit, l'œil doit nécessairement se mouvoir pour nous fournir les données sensorielles nécessaires à la perception des objets. Les mouvements oculaires sont de deux espèces : le *mouvement de rotation*, qui permet de reconnaître, de *palper* en quelque sorte du regard les diverses parties d'un plan parallèle à l'observateur, et le *mouvement de translation*, indispensable à la perception des objets situés sur des plans inégalement éloignés. A petite distance, ce dernier mouvement est inutile, grâce à la position différente des deux yeux, qui embrassent chacun une étendue distincte.

Quant aux couleurs, il en est tout autrement que des formes. En chaque point de sa surface nerveuse, l'œil peut fournir la sensation de toutes les teintes connues. Il n'a nullement besoin de se mouvoir pour en recueillir les éléments.

Nous avons maintenant tout ce qu'il faut pour traiter, en ce qui concerne les arts plastiques, la question dont le titre figure en tête de cette étude.

§ Ier. ARCHITECTURE.

L'architecture a toujours été rangée parmi les arts d'expression, et à juste titre. Il est impossible de contempler les portails de nos grandes églises du moyen âge, de Chartres, de Reims, de Rouen ou de Paris, les ruines du Colysée de Rome ou des Arènes de Nîmes, sans éprouver une véritable émotion, tout à fait comparable à celle que produisent sur nous les chefs-d'œuvre de la sculpture et de la peinture.

Cette émotion, d'où vient-elle? où prend-elle sa source? La plupart des auteurs invoquent le rapport de convenance qui existe entre l'édifice et sa destination, le sentiment des difficultés vaincues par l'architecte, sans parler des idées proprement dites qu'éveillent en nous une construction consacrée à un culte respecté, ou des monuments écroulés dont les ruines rappellent le glorieux passé d'un grand peuple. Sans con-

tester absolument la valeur de ces explications, nous les croyons, à plus d'un titre, insuffisantes.

D'abord, dans l'immense majorité des cas, pour les édifices de l'antiquité ou même du moyen âge, la destination ne nous est connue que d'une manière très imparfaite, et nous ne voyons pas que l'effet artistique en soit atténué. Un juif, un protestant, pourront ressentir une émotion esthétique très vive en entrant à Saint-Ouen ou à Notre-Dame ; un voyageur pourra éprouver une admiration très réelle à la vue de monuments antiques qu'il trouvera sur sa route, bien qu'il n'en connaisse ni la date ni la destination primitive.

Quant aux difficultés techniques surmontées par l'artiste, elles demeurent, la plupart du temps, ignorées de l'immense majorité des spectateurs.

Mais, il y a plus, l'émotion dont nous parlons se manifeste à des degrés divers, quand nous contemplons certains édifices tout modernes, dont la destination, très prosaïque, ne peut éveiller en nous aucune idée intéressante par elle-même. C'est ainsi, par exemple, que tout le monde attribuera à la salle des billets de la gare d'Orléans, aux Halles centrales de Paris, à l'aqueduc de Roquefavour, en Provence, un caractère imposant et majestueux.

Enfin, ce qui nous semble décisif, des impressions exactement de même nature, s'exprimant par les mêmes adjectifs, s'éveilleront en nous à la vue des spectacles naturels, forêts, lacs, montagnes, océans, bien que l'homme ici n'ait concouru en rien à l'ordonnance des éléments qui les composent, bien qu'aucune pensée directrice, artistique, historique, n'ait pu y tracer son empreinte.

Il faut donc, de toute nécessité, admettre que les lignes, les surfaces, les formes, en général, ont, en elles-mêmes et par elles-mêmes, *quelque chose* qui parle à l'âme humaine, et qui lui parle assez haut, assez fort pour l'émouvoir.

MM. Charles Blanc et Ménard, entre autres, ont attribué avec raison à certaines combinaisons de lignes, à la prédominance d'une des trois dimensions, par exemple, des propriétés expressives particulières. Mais la difficulté nous semble ainsi seulement reculée. Comment et pourquoi les édifices gothiques où la hauteur prédomine, les monuments égyptiens tout en profondeur, produisent-ils sur nous des impressions différentes? Que m'importe, en définitive, qu'une ligne soit verticale, horizontale ou oblique? En quoi l'état de mon âme peut-il être modifié par cette différence de direction?

L'analyse d'un phénomène psychique très connu nous fournira les

éléments de la réponse que comportent ces différentes questions.

Le spectacle de la mer produit sur l'homme des impressions très vives, très variées, très profondes. Pour les caractériser, le langage ordinaire emploie les mêmes termes que s'il s'agissait de définir l'attitude d'un être vivant, animé de sentiments et de passions. On dit que la mer est calme, furieuse, déchaînée, majestueuse, etc. De même, un fleuve débordé, un train *express* lancé à toute vapeur, et jusqu'à nos gros *omnibus* parisiens, quand ils descendent au grand trot certaines rues en pente, éveillent en nous certaines idées de puissance dont le caractère esthétique est indéniable.

C'est que nous ne pouvons voir des masses se mouvoir sous nos yeux sans songer aux *forces* nécessaires pour les ébranler, sans établir mentalement, entre les unes et les autres, un rapport de grandeur et d'intensité. Or, en fait de *forces*, de *causes* de mouvement, comme on dit en mécanique, nous ne connaissons guère d'une manière intime que les impulsions psychiques qui déterminent les mouvements de notre corps. Involontairement, à notre insu, contre notre gré même, nous assimilons les causes cachées du mouvement des objets aux causes connues de nos propres mouvements, c'est-à-dire à nos sentiments et à nos passions.

Et cette assimilation inconsciente résiste à la connaissance exacte du véritable moteur.

Devant une tempête de l'Océan, nous avons beau très bien savoir que nous avons sous les yeux de l'eau salée agitée par un fort courant d'air, nous sommes émus, *remués* comme au spectacle de la terrible colère d'un monstre gigantesque.

Tout mouvement, quel qu'il soit, présente donc, par lui-même, un caractère expressif qui dépend de l'importance des masses ébranlées et de la vitesse dont elles sont animées. Pour reprendre l'exemple qui précède, les flots de la mer produiront une impression plus grandiose, plus profonde, que les petites vagues qui viennent rider la surface d'un lac ou d'une rivière.

La chute du Niagara fait trembler; un ruisseau qui tombe de quelques pieds éveille plutôt des émotions douces et paisibles.

C'est à des considérations exactement de même nature qu'il faut attribuer, à notre avis, l'expression caractéristique des formes.

Un monument d'architecture est immobile, il est vrai; mais, pour fournir à l'intelligence les matériaux nécessaires à la perception, le regard est obligé de se mouvoir en sens divers. Et le langage ordinaire offre, à cet égard, de saisissantes révélations; nous disons communément

la *flèche* d'une église gothique, la flèche de Strasbourg ou de la Sainte-Chapelle. Quoi de plus différent cependant que la lourde tour en pierres, rivée au sol par la pesanteur, et la légère tige de bois que l'arc lance jusqu'aux nuages? Cette expression figurée est pourtant admirable de justesse; ce n'est pas la tour, c'est le regard qui est emporté, comme par un vol rapide, dans un irrésistible élan.

Tout le monde sait que, quand deux trains sont arrêtés côte à côte, si l'un s'ébranle tout à coup, les voyageurs de l'autre sont tentés de croire qu'eux aussi quittent la station.

Pour en revenir à notre monument, on pourrait le comparer à un océan subitement gelé en pleine tempête, et sur lequel l'œil suivrait à la trace les agitations antérieures. Mais ce mouvement oculaire est aisé ou pénible, simple ou compliqué; il embrasse une vaste étendue ou un espace restreint; de là autant d'impressions esthétiques diverses. Les formes imaginées et réalisées par l'architecte font ici l'office de *trajectoires;* elles présentent des lignes directrices qui sollicitent l'œil, ou plutôt le regard, à se porter de tel ou tel côté, qui facilitent sa marche dans tel sens et lui font obstacle dans tel autre. Mais, avant de tirer de cette théorie toutes les conséquences qu'elle comporte, il est nécessaire de la justifier aux yeux du lecteur par quelques applications.

Prenons, par exemple, la règle de symétrie à laquelle l'homme s'est toujours conformé dans ses constructions, et le caractère particulier de l'impression qui résulte de la prédominance d'une des trois dimensions d'un édifice sur les deux autres.

Nous allons voir que ces faits esthétiques trouvent dans ce qui précède une explication suffisamment plausible.

J'ai devant moi un édifice dont la façade présente deux parties symétriques. Pour m'en faire une idée complète, il me suffit : 1° de constater que la symétrie existe; 2° d'étudier en détail seulement l'une des deux demi-façades.

La symétrie, constatée d'un coup d'œil aidé de la vision indirecte, me permet donc d'économiser, pour ainsi dire, la moitié des mouvements oculaires qui auraient été nécessaires pour arriver à me former une notion exacte et complète d'un monument de même dimension, qui n'aurait pas présenté cette particularité. J'arrive donc au même résultat en dépensant moitié moins de force, en éprouvant moitié moins de fatigue.

De même pour la loi des répétitions. Il me suffit d'un coup d'œil et de la vision indirecte pour constater que, dans un temple grec, les colonnes sont toutes de même hauteur et à des distances égales; que, dans un édifice quelconque, les fenêtres, toutes de même dimension, au moins

à chaque étage, sont équidistantes; que, sur une même verticale, les pleins et les vides sont dans une exacte et mutuelle correspondance. Le travail du regard est abrégé, facilité d'autant. Il arrive même, dès que le spectateur acquiert une certaine pratique, que la simplification semble souvent excessive. Comparez l'impression produite par un monument dans le style grec, par la Madeleine, par exemple, avec celle qu'éveille en nous la façade d'un édifice gothique, comme celle de Notre-Dame de Paris. Dans le premier cas, lorsque le regard a exploré le fronton et l'entre-colonnement, il s'arrête, sa tâche est finie, il n'a plus rien à apprendre. Dans le second, au contraire, la symétrie des deux demi-façades nous donne une première *idée générale* de l'édifice, mais les dérogations voulues à cette règle excitent en nous une curiosité, un intérêt supérieur. Entre les deux systèmes de lignes que nous avons sous les yeux, il y a, pour ainsi dire, une différence du même genre qu'entre une mélodie populaire simple, facile à retenir, et une symphonie où le génie de Mozart, de Beethoven, de Mendelssohn, nous offre une mine presque inépuisable de sensations et d'émotions sans cesse renouvelées. Les grands artistes grecs avaient bien eu le sentiment inconscient de la valeur esthétique de ces dérogations à la symétrie mathématique, dont les architectes du moyen âge ont tiré un si grand parti[1].

GEORGES GUÉROULT.

(*La suite prochainement.*)

1. Une objection se présente naturellement ici : c'est que la simplicité, la banalité des formes doivent favoriser le travail de l'œil, et exercer par là une action agréable sur le spectateur. Notre réponse est que, comme nous l'avons dit plus haut, dès qu'aux premiers tâtonnements l'intelligence a reconnu dans la forme contemplée une vieille connaissance, l'œil n'achève même pas le mouvement commencé; c'est la mémoire qui fait le reste. Dès lors l'expression s'anéantit; plus de mouvement oculaire, partant plus d'émotion.

DEUX LIVRES D'ESQUISSES

DE JACQUES CALLOT



En 1875, la collection Albertine, dont le nom revient si souvent dans les études d'art, acquit de M. Alexandre Posonyi, cet infatigable chercheur de beaux dessins et de belles estampes, un livre d'esquisses de Jacques Callot, provenant de la collection de M. François Pulszy à Pesth.

Ce précieux spécimen de l'art français formait un carnet oblong, haut de 137 millimètres et large de 190; mais il n'arriva pas à l'Albertine dans son état primitif : les feuilles avaient été détachées par M. Posonyi et collées dans des passe-partout. Aujourd'hui on les a de nouveau réunies, en y ajoutant dix-huit feuilles nouvelles, ce qui porte le nombre total à quatre-vingt-dix.

Telle est l'œuvre que M. Moriz Thausing, dont on n'a plus à louer la science et l'activité, présente avec quelques pages de concise critique aux admirateurs de Callot et surtout à ses admirateurs français. En effet, par une galanterie dont il faut savoir gré au savant professeur, son livre, quoique publié à Vienne, est écrit en français. M. Thausing a voulu nous parler de Callot dans la langue de Callot.

Le « *Livre d'esquisses* est composé dans sa plus grande partie de dessins à la plume dont la finesse, la fermeté, la vivacité surpassent souvent celles que présentent ses merveilleux travaux à la pointe. Dans maints dessins, surtout dans les dessins d'après nature, on distingue sous les traits, exécutés avec de l'encre brune ou au bistre, une légère ébauche à la pierre noire; rarement le maître a fait, çà et là, des retouches à la sanguine. »

La date de ces croquis est fixée par un grand nombre d'entre eux, qui se rapportent au chef-d'œuvre gravé de Callot, le *Siège de Bréda*. Or cette place, assiégée par l'Espagnol Spinola et défendue par Maurice d'Orange depuis le milieu de 1624, ne se rendit qu'en juin 1625. Les autres croquis non relatifs au siège de Bréda sont du même style et évidemment contemporains.

L'ensemble de ces dessins, les uns d'après nature, les autres d'après Holbein le jeune, Lucas de Leyde, Dürer, etc., marquent une transformation importante dans la manière du maître lorrain.



Déjà l'excellent biographe de Callot, M. Édouard Meaume, distinguant trois périodes dans la vie du maître, avait constaté, dans celle qui va de 1625 jusqu'à sa mort, une sévérité toujours croissante dans la manière et dans le style. Le *Livre d'esquisses* sert à expliquer ces progrès et en établit la date précise. « Désormais, Callot pouvait s'affranchir des extravagances de son école italienne, et il devint un grand artiste indépendant et national. Renonçant à ses longues courses aventureuses, il s'était enfin retrouvé lui-même. » Cette nouvelle manière est finement caractérisée par M. Thausing; il loue avec raison « l'abondance des idées, la verve du dessin, l'allure svelte, la physionomie pathétique, l'élégance et la grâce des figures, enfin l'entrain d'un esprit caustique et pétillant, qui se joue à travers toutes les nuances de la plus fine ironie et qui s'abandonne parfois à la plus cruelle satire. » Et il ajoute avec non moins de vérité : « Callot, à en juger d'après la justesse de son goût et la vivacité de son imagination, est essentiellement Français; on peut même aller jusqu'à prétendre qu'il est le véritable précurseur de l'école moderne française. »

« Parmi les études exécutées par Callot d'après d'autres maîtres, il faut nommer en première ligne les huit feuilles dans lesquelles il a copié les *Images de la mort*, de Hans Holbein, si toutefois cette reproduction peut s'appeler copie. On conçoit que la Danse macabre ait toujours eu un grand attrait pour Callot, et il semble s'en être occupé quelque temps auparavant. On conserve, en effet, dans la collection des Offices à Florence, deux bandes de papier où se trouvent des dessins

fugitifs au fusain, dus à Callot, et représentant des compositions d'Holbein en forme de frise. » Copiant librement Holbein dans le *Livre d'esquisses*, Callot lui communique une verve toute française, un entrain étourdissant, une fougue diabolique, qu'on chercherait en vain dans son modèle; en outre, il combine les types de la danse macabre en vue d'une action déterminée. « En considérant que les figures sont généralement dessinées dans un sens opposé à celui des gravures de Holbein, on est porté à penser que Callot avait sous les yeux les dessins originaux du maître allemand; la série de copies exécutées d'après des gravures de Lucas de Leyde et de Dürer, série qui vient après, est en effet dans le même sens que ces gravures et non en contre-partie. » Quant au dessin de caricatures, où M. Thausing reconnaît manifestement le caractère de Léonard de Vinci, nous jugeons cette affirmation un peu hasardée, si nous songeons que l'on trouve des profils grimaçants du même genre et chez Dürer et chez les Italiens. De même, le *Jeune Mendiant* et les *Deux petites Pauvresses*, intitulés copies d'après Louis Lenain, ne nous semblent pas évidemment inspirés par le maître de Laon. Du reste, M. Thausing lui-même ne nomme Louis Lenain qu'avec certaines réserves.



Les nombreuses esquisses pour le *Siège de Bréda*, indépendamment de leur valeur d'art, ont le mérite de fixer un point de l'histoire de Callot. Jusqu'ici on avait cru que le maître n'avait point assisté au siège et qu'il n'avait préparé qu'après la prise de la ville les éléments de sa célèbre estampe. Les croquis de l'Albertine ne laissent rien subsister de cette erreur. Tout d'abord, un grand nombre de ces études, vivantes et fidèles images de la vie des camps, ne peuvent avoir été faites que *de visu*. Mais la présence de Callot au siège est attestée d'une façon plus irrécusable par les esquisses de reîtres et de gentilshommes polonais. Il est évident que ces figures sont celles des guerriers polonais qui, en septembre 1624, accompagnèrent à Bréda Vladislas-Sigismond, prince de Pologne et de Suède, venu pour rendre hommage à l'archiduchesse Isabelle à Bruxelles; il alla ensuite visiter, avec une suite nombreuse, le camp de Spinola, qui lui montra les travaux du siège et pronostiqua l'heureuse issue de l'entreprise. On comprend que le costume pitto-

resque et les fières allures de ces hardis guerriers aient séduit la plume de Callot.

Ainsi s'explique, comme le note fort bien M. Thausing, « le groupe que l'on remarque au bas, sur le devant de la composition représentant le *Siège de Bréda*. On y voit Jacques Callot assis, occupé à l'exécution de ses études dans le camp, assisté de figures martiales et ayant à côté de lui un soldat qui se baisse pour tenir un compas sur le dessin. »

Cette publication, éditée avec un luxe et un goût tout particuliers, en format in-folio, par M. O. Miethke de Vienne et sortie des presses de l'imprimerie impériale, de M. Carl Fromme, contient cinquante belles héliogravures en fac-similé, d'après le *Livre d'esquisses*, et huit vignettes ingénieusement choisies dans l'œuvre du maître. L'en-tête est orné d'une belle gravure sur bois, le portrait de Callot fait par lui-même, emprunté également au carnet de l'Albertine. « Le buste, avec un grand collet à dentelle, est tourné à gauche; la tête a un regard rêveur ; la moustache est relevée et les cheveux flottent en désordre. Les traits du visage répondent assez exactement au portrait à peu près contemporain qui se trouve dans l'iconographie de Van Dyck et qui a été gravé par Lucas Vorstermann ; mais quelle différence dans la conception, dans le maintien, dans l'expression ! Notre portrait le montre réellement tel qu'il était, nerveux, maladif, gracieux, fantasque, et tel qu'il apparaît encore dans ses œuvres; tandis que l'autre portrait nous le présente bien frisé, bien nourri, on pourrait presque dire changé en solide Flamand. Le dessin à la pierre noire est tracé rapidement et ravivé aux yeux, aux lèvres, au nez et aux cheveux par quelques traits à la sanguine, comme Rubens aimait à le faire; enfin le tout est entouré d'une gracieuse ligne ovale à peine visible. »



Un recueil non moins curieux, quoique moins important, d'esquisses à la plume du même Callot, mérite d'être signalé après l'album de l'Albertine. Il appartient à Mme veuve Charras, qui nous l'a communiqué avec une aimable obligeance dont nous ne saurions trop lui rendre grâce; il provient de la collection de M. Étienne Arago, qui le tenait du marchand d'estampes Blaisot. Mesurant 0m,074 en largeur sur 0m,047 en hauteur,



CROQUIS DE CALLOT D'APRÈS HOLBEIN.

Imp. Cadart, Paris

il est recouvert d'une reliure à filets d'or de la première moitié du XVII^e siècle.

Le papier, mince et ferme, à fine vergeure, présente des pontuseaux séparés les uns des autres par 0^m,017; le filigrane est trop morcelé pour qu'on puisse en distinguer le dessin. Au commencement et à la fin du minuscule volume, quelques feuillets blancs et deux tablettes préparées pour la pointe d'argent. Sur le verso du sixième feuillet, ces mots : *Exécuté par le fameux Callot, très habile graveur. A. N. Pérignon*[1]. Au recto du feuillet suivant, dans un cartouche dont le haut offre, en mascaron, la tête et les pattes d'un lion héraldique, cette légende : *Donné par A. N. Pérignon père, au commissaire...* (nom illisible).

Puis viennent six têtes de jeunes hommes dans diverses attitudes, et, après quelques feuillets blancs, six autres têtes d'hommes de différents âges[2]. Ensuite seize esquisses de villages, arbres, forts, tentes militaires, ponts; bastions, etc. Enfin cinquante-neuf dessins représentant des cavaliers ou des fantassins, occupés à divers soins de la vie des camps, des chevaux ou des ânes montés ou chargés, lancés au galop ou dans l'immobilité de la parade, quelques-uns morts gisant sur le sol; des chariots, de petits canons, des bateaux. Cette dernière série est évidemment une suite d'études faites d'après nature au siège de Bréda, ce qui nous permet d'en fixer la date précise : 1624-1625. On retrouve les mêmes motifs dans plusieurs des œuvres importantes de Callot; ainsi dans la scène de bataille qui sert de fond au portrait gravé de Louis de Lorraine, prince de Phalsbourg (Meaume, 508); dans la suite des *Grandes Misères de la guerre* (M., 564-581), et dans les *Exercices militaires* (M., 582-594). De même la belle publication de M. Thausing nous a montré, en plus grand format, des scènes guerrières dont ces légers croquis semblent les études rudimentaires. Joints aux nombreux dessins de Callot que possèdent les collections publiques, surtout au riche ensemble des *Offices* et au



1. Pérignon était un marchand de tableaux fort connu au commencement du siècle.

2. Tous les dessins de ce carnet sont au recto des feuillets.

précieux volume de Mariette (du Louvre), les *Deux livres d'esquisses* donnent, avec plus de fraîcheur peut-être que les gravures, une vive idée de l'incroyable fécondité et de la souple habileté du grand graveur lorrain.

Notons que Callot, outre ces deux carnets, en avait au moins formé un troisième dont quelques feuilles, portant de la main du maître les numéros d'ordre 114, 124, 131, figurent au Cabinet des Estampes de Berlin ; ils sont hauts de $0^{m},08$ et larges de $0^{m},14$ et demi. Ces dessins, contemporains certainement du *Siège de Bréda*, paraissent exécutés d'après nature dans les Flandres; ils nous montrent des groupes animés de paysans au marché, avec traîneaux, chariots, brouettes, etc. Quelques-uns sont signés; tous sont d'une verve et d'une liberté de facture inimitables.

CH. GUERRART.



EXPOSITIONS DE LA ROYAL ACADEMY

ET DE LA GROSVENOR GALLERY



Il se trouve à Londres deux expositions pour tenir lieu de notre Salon. L'une est sous le contrôle de la corporation officielle des peintres en renom, la Royal Academy, sorte d'Institut gardien des traditions et de la respectabilité de l'art. L'autre, celle de la Grosvenor Gallery, doit son existence à Sir Coutts Lindsay, un richissime artiste-amateur qui, après avoir consacré plusieurs millions à l'érection d'un local approprié, dirige les expositions annuelles, assisté d'un groupe d'hommes de goût. Il résulte de cette situation, que la terreur qui pèse sur certains peintres français d'être refusés au Salon et par là d'être étranglés, est inconnue des artistes anglais. Il n'est pas de peintre indépendant d'allures qui, refusé à la Royal Academy, ne fût sûr de se voir promptement invité par la Grosvenor Gallery, soucieuse, en montrant des choses nouvelles, d'alimenter la curiosité du public.

Chaque exposition a son palais : la Royal Academy dans Piccadilly, la Grosvenor Gallery dans Bond-street. Les salles, élégamment décorées, sont vastes, sans avoir atteint la dimension de halles ou de lieux de dépôt simplement couverts. On n'y perd point la sensation d'être dans des endroits distingués destinés à servir de musée. Comme les deux expositions sont également patronnées par le public, les artistes en

renom ont pris l'habitude de partager entre elles leurs envois de l'année. On ne peut donc juger un peintre en vogue qu'en les parcourant toutes les deux. Et en parlant des principaux peintres, nous aurons à mentionner, selon la circonstance, des tableaux envoyés à l'une ou à l'autre des expositions ou aux deux successivement.

L'art classique s'appliquant à conserver les formes venues de l'art antique par l'intermédiaire de la Renaissance italienne et s'adonnant en particulier à peindre le nu, est cultivé en Angleterre par Sir Frederick Leighton, président de la Royal Academy, et M. Poynter. Ces deux peintres tiennent ainsi dans l'école anglaise une position analogue à celle qu'occupent en France MM. Cabanel et Bouguereau. On pourrait se demander où en est actuellement la tradition classique et ce qu'elle représente en France comme en Angleterre, mais ce seraient là des questions qui nous entraîneraient trop loin, et, prenant les choses telles qu'elles sont, nous nous bornons à parler des envois de ses principaux représentants en Angleterre. Sir Frederick Leighton est un homme du monde d'un esprit ouvert et des plus cultivés, qui cherche à imprégner les vieilles formes traditionnelles d'un esprit nouveau. Il envoie cette année à la Royal Academy sept tableaux, parmi lesquels se trouvent un *Élysée ressuscitant le fils de la Sunamite* et une *Idylle*. Ce dernier nous semble le plus important de tous. L'idylle suppose naturellement un groupe amoureux. Il se trouve en effet dans le tableau de Sir Frederick. Un berger, vu de dos, charme des accords de ses pipeaux deux jeunes nymphes étendues sur l'herbe à ses côtés. Les personnages, au lieu d'être placés, selon l'usage traditionnel, sous un bosquet ou dans un coin retiré et ombreux, sont mis en face d'une vaste plage traversée par une rivière. Au dernier plan, la mer termine le tableau. C'est là une idée ingénieuse, qui a permis au peintre d'être neuf et original, en traitant un sujet qu'il était bien difficile de rajeunir. De toutes les toiles de Sir Frederick Leighton, celle que nous préférons cependant est le portrait de M^me^ Stephen Ralli. Si nous ne sommes plus dans la bible et la mythologie, nous n'en sommes que mieux dans la nature humaine. Ce portrait est peint dans une gamme sobre, du meilleur goût. Le modèle est debout, vêtu d'une robe noire très simple. La tête et le corps s'enlèvent bien sur le fond et il s'en dégage un charme à la fois tranquille et pénétrant, qui fait de ce portrait une des meilleures choses que nous ayons vues de Sir Frederick Leighton.

M. Poynter, lui, est un classique renforcé par le choix de ses sujets. Il a exposé, dans ces dernières années, des toiles qui s'appelaient : *Une visite à Esculape* et *Nausicaa et ses compagnes jouant à la balle*.

Cette année, il envoie à la Royal Academy un tableau dont le motif est également emprunté à la plus respectable antiquité, *Hélène*, une figure à mi-corps, parée de bijoux copiés sans doute sur ceux que M. Schliemann a découverts, et ayant derrière elle les palais de Troie en flammes. Cela est peint selon les meilleurs préceptes, mais reste absolument froid et sans vie. La véritable Hélène a dû être autrement animée que celle de M. Poynter, pour causer l'engouement de Pâris et tout ce qui s'en est suivi.

Je crois que les critiques et les amateurs anglais s'accorderaient à nommer MM. Millais et Watts comme les deux peintres anglais qui, en cherchant à s'ouvrir une voie personnelle, ont déployé le plus de talent et de puissance. M. Millais, dans ces derniers temps, a, aux yeux du public, pris tout à fait la tête dans l'École anglaise. Il est devenu l'objet d'un véritable engouement. Certes, on comprend qu'il excite de l'intérêt; il a aujourd'hui derrière lui une œuvre considérable, résultat d'un persévérant travail; cette œuvre s'étend de l'histoire et du genre au portrait et au paysage; la facture et la touche indiquent une main vigoureuse, et sont d'un homme susceptible d'invention et de hardiesse. Il est donc certain que M. Millais est un artiste d'un mérite peu commun. Mais l'engouement public dépasse toutes les bornes, lorsqu'il cherche à le mettre absolument hors de pair, pour en faire un grand maître.

Le fond de l'œuvre de M. Millais, après tout, n'est que d'un genre secondaire; c'est quelque chose qui correspond au roman historique. M. Millais n'a point peint les hommes de son époque, de manière à laisser une œuvre réellement vivante qui transmette le caractère des Anglais du XIX^e^ siècle; les ailes pour s'enlever de terre lui ont d'ailleurs manqué, il n'a pas su idéaliser des formes et imaginer des êtres. Il s'est simplement promené à travers l'histoire, cherchant des incidents scéniques à fixer sur la toile, et affublant ses personnages des costumes de tous les pays et de tous les temps. Je ne vois pas non plus se dégager, des nombreux portraits qu'il a peints avec des réussites diverses, un type général, tel qu'en laisse l'ensemble de l'œuvre des Reynolds et des Gainsborough, qui nous rendent le XVIII^e^ siècle anglais si présent. Qu'on fasse donc à M. Millais une place distinguée au milieu des peintres anglais de ce siècle, ce sera justice, mais qu'on n'aille pas plus loin.

M. Millais, dans sa première manière préraphaélite et au moment où il en sortait, a peint des tableaux qui sont certainement les plus osés, et sont peut-être les plus réellement puissants de son œuvre. Dans *Autumn leaves, the Vale of rest, Christ in the house of his parents*, par exemple, il y a un mordant, une force d'exécution et d'expression

qu'il ne me semble pas retrouver dans les œuvres qui ont suivi.

Les toiles que M. Millais envoie cette année à la Royal Academy et à la Grosvenor Gallery ne sont pas faites pour ajouter à sa réputation. Nous n'avons sous les yeux pas moins de huit portraits, à peu près uniformes, le personnage debout, sur un fond neutre. On sent des ouvrages faits à la hâte, avec la moindre somme possible de réflexion antérieure. Il n'y a aucune combinaison de tons ou de coloris, le modelé manque le plus souvent, et les figures ne s'enlèvent point sur le fond. Cela s'approche de la manufacture. Nous ne retrouvons la marque d'un artiste distingué que dans le portrait de Sir Gilbert Greenall, à la Royal Academy, dont l'œil est animé et la figure vivante, et dans celui de M^me^ Kate Perugini, à la Grosvenor Gallery. Ce dernier n'est, il est vrai, qu'une esquisse, mais du moins l'esquisse est enlevée : le modèle vu de dos, la tête retournée, a de la désinvolture et de l'élégance.

En outre des portraits, M. Millais envoie une fillette à chacune des expositions : *Cinderella*, à la Royal Academy; *les Doux Yeux*, à la Grosvenor. Ces fillettes font partie d'une famille qu'il est en train de lancer dans le monde. Elles sont destinées, reproduites par la gravure, à s'ajouter à la *Cherry ripe* qui, publiée l'année dernière dans le *Graphic*, s'est vendue, dit-on, à plus de 400,000 exemplaires. Du moment qu'il s'agit de plaire, par l'intermédiaire d'un journal illustré, à l'univers entier, il faut naturellement se maintenir dans une certaine donnée. Aussi les fillettes de M. Millais font-elles des moues, prennent-elles des poses de coquettes, s'affublent-elles de toutes sortes de fanfreluches. Tout cela fera très bien, probablement, en chromolithographie, mais, à l'huile, sur la toile, est plein d'afféterie et sent le papillotage. Quand on se rappelle les anciennes toiles, osées et vigoureuses, que M. Millais a peintes, et qu'on voit ce qu'il nous montre aujourd'hui, on se sent envie de lui dire : Faites-nous, comme autrefois, de ces tableaux où vous cherchiez à vous plaire à vous-même et ne vous préoccupiez pas d'allécher le public.

M. Watts s'est conquis une place à part, surtout par ses portraits. Il les peint d'une façon large, par plans simplifiés, en donnant toute son attention à l'expression de la figure humaine, excluant les détails et les accessoires. M. Watts, qui par certains côtés est un artiste si bien doué, semble cependant n'avoir pu trouver un faire et un coloris originaux, lui permettant d'étendre la couleur sur la toile d'une façon pour ainsi dire spontanée. Quand on suit le développement de son œuvre, on s'aperçoit qu'il a été constamment obligé de se chercher une facture. Aussi, alors que son dessin large et simple est resté presque constam-

ment le même, comme don de naissance, ses procédés de peinture et de coloris ont-ils au contraire beaucoup varié, et laissent-ils voir la trace d'emprunts faits, soit à l'ancienne École italienne, soit aux divers procédés en faveur dans l'École anglaise moderne.

M. Watts nous montre, cette année, une série de portraits d'une réussite fort diverse. Il n'a cessé ainsi, pendant toute sa carrière, de produire des œuvres d'un mérite très inégal. On sent du reste que ses insuccès sont dus à ce que, chaque fois qu'il se trouve en face du modèle, il entreprend sincèrement la lutte pour le serrer de près et le mettre, aussi vivant que possible, sur la toile. Il n'y a que ceux qui se font une manière conventionnelle, une fois pour toutes, qui s'habituent à un procédé et se contentent d'une moyenne, qui sont toujours égaux à eux-mêmes et ne se trompent jamais. Or, avec M. Watts, rien de semblable.



ÉTUDE DE JEUNE FILLE ENDORMIE, PAR M. ALBERT MOORE.

Parmi les tableaux de M. Watts qui nous semblent manqués, nous mettrons, à la Royal Academy, le portrait de Sir Frederick Leighton, vêtu de sa robe rouge de président de l'Académie. Le rouge de la robe est criard et éteint complètement la figure, qui, de principale qu'elle devrait être, devient accessoire. En revanche, nous avons le portrait de M. Pepys Cockerell, d'un type distingué et d'un joli mouvement. Celui de M. Constantin Jonidès, à l'œil si vivant, est aussi des meilleurs. Cependant, de tous les portraits de M. Watts, c'est peut-être celui de Miss Venetia Bentinck, à la Grosvenor Gallery, que nous préférons. Le fond du tableau

est peint dans un ton rouge mat, pour s'harmoniser avec le ton rouge plus brillant de la robe du modèle. Il y a là un effet de coloris bien moderne. Le portrait est vivant, et, à le regarder, on apprend à connaître une jeune fille dont on est heureux d'emporter le souvenir.

Avec M. Whistler nous tombons en pleine controverse. Pour trouver quelque chose d'analogue à l'opposition qu'a rencontrée M. Whistler, il faut se transporter en France et se représenter l'hostilité qu'a soulevée dans le temps Delacroix et que soulèvent encore aujourd'hui M. Manet et les impressionnistes. Du reste, M. Whistler est un homme fort peu intimidé par les attaques. Il a livré aux critiques de terribles batailles et n'a jamais fait au public la moindre concession. Il est au contraire allé droit devant lui, développant dans toute sa plénitude sa manière personnelle. Si l'on classe les artistes selon le degré d'originalité, d'invention, d'imprévu de leurs œuvres, on ne peut, il nous semble, s'empêcher de mettre M. Whistler tout à fait au premier rang des artistes anglais. M. Whistler est, en Angleterre, l'initiateur de cette transformation qui bannit de la peinture la sauce, le bitume, le chocolat, les ombres fortes et opaques, pour leur substituer un coloris clair, fait de la juxtaposition de tons harmonieux. Pour un œil organisé comme le sien, il y a dans la combinaison de tons francs et délicats un charme de la couleur en soi, existant comme chose distincte du tracé des lignes et du rendu d'un sujet. M. Whistler sait nous communiquer les sensations qu'il perçoit.

Cette année nous avons de lui, à la Grosvenor Gallery, un portrait de jeune fille, Miss Alexander. Le modèle est debout, élégant et féminin, aux trois quarts retourné vers le spectateur, tenant du bras gauche, pendant le long du corps, un chapeau de feutre gris. Le tableau, peint dans une tonalité claire, nous offre une combinaison des plus harmonieuses de noirs et de gris-vert-tendre. Cela est frais, transparent et, comme gamme de tons, n'avait encore jamais été trouvé par personne.

M. Whistler va en avant. On peut bien l'attaquer et contester le mérite de certaines parties de son œuvre, mais tout le monde a, au fond, conscience de ce qu'il vaut, et le nombre de peintres et d'aqua-fortistes qui déjà s'inspirent de lui est légion. M. Albert Moore s'est donné, de son côté, tout entier à la peinture claire et aux tons délicats. Il a su se trouver un genre à lui, dans lequel il entre une grande part de fantaisie. Il peint des figures de femmes drapées d'étoffes légères. Cela fait d'abord songer à l'antique, mais ne vise en aucune façon à en être et, par les types et les expressions des figures, demeure au contraire fort moderne et même fort anglais. M. Moore expose cette année à la Royal Academy une femme drapée, nonchalamment assise ; près d'elle est un

vase de fleurs, d'où le titre du tableau, *Yellow Marguerites*. C'est certainement une des meilleures choses qu'il ait peintes.

Deux hommes nous manquent aux expositions de cette année, MM. Dante Rossetti et Burne Jones, qui laissent tout un côté de l'art anglais représenté par de simples doublures. M. Rossetti est une des plus curieuses figures d'artiste que ce siècle ait produites. C'est lui qui dans la secte préraphaélite formée vers 1848 en Angleterre a apporté l'invention et la note créatrice. Il est d'emblée remonté aux Italiens d'avant Raphaël, il a repris les grands corps élancés et maigres des primitifs et les a enveloppés de draperies coupées à la mode du XV^e^ siècle. M. Rossetti est en même temps qu'un peintre un écrivain et un poète. C'est sans doute ce qui explique comment la pensée d'une restauration de l'Italie du XV^e^ siècle lui est venue. C'est là évidemment une conception de lettré, qui ne se fût jamais présentée à un pur peintre, ayant simplement les yeux ouverts sur la vie autour de lui.

Les essais faits pour se rattacher à un passé lointain sont absolument opposés à mes goûts et à mes idées en fait d'art. C'est dire que j'ai abordé l'examen des œuvres de M. Rossetti dans des dispositions d'esprit peu favorables. Mais quand on est de bonne foi, il est impossible, quoi qu'on pense du système et des procédés de l'homme, de ne pas être frappé de son originalité. M. Rossetti est né en Angleterre de père et mère italiens, et il est certain que ce Latin de race, éclos et développé dans le milieu anglais, a donné naissance à un art absolument *sui generis*. Les grandes femmes, sortes de sirènes qu'il met sur la toile, aux traits accentués, à l'épaisse chevelure, aux yeux profonds, sont nerveuses et vivantes. Elles ont quelque chose d'étrange et de mystérieux qui vous saisit et vous remue.

M. Rossetti a prouvé sa puissance, non seulement par ses œuvres propres, mais par les élèves et les imitateurs qu'il a inspirés et par l'impulsion qui, partie de lui, s'est étendue à diverses branches de l'art anglais. Depuis des années, il ne montre plus rien au public, et c'est maintenant M. Burne Jones, le principal de ses imitateurs ou continuateurs, qui, dans la chapelle des fidèles, reçoit l'encens et les hommages. De M. Rossetti à M. Burne Jones cependant la distance est grande. M. Burne Jones n'a point inventé les types qu'il produit, et, à lui seul, il n'eût certes point trouvé la voie qu'il a parcourue. Il serait injuste, malgré cela, de lui refuser une nature d'artiste. Ses créations, aux formes sveltes, sont douées d'un certain charme mélancolique. Prise dans l'ensemble, cependant, son œuvre manque de force et de variété, les personnages sont tous du même type conventionnel, la vie leur fait

défaut, et leurs corps sont tellement amaigris qu'ils n'ont presque point de substance charnelle. A les voir ainsi efflanqués, avec leurs figures jaunies, on serait tenté de croire qu'ils sortent de l'hôpital et relèvent de maladie.

MM. Rossetti et Burne Jones étant absents cette année, leur école ne se trouve représentée à la Grosvenor Gallery, qui lui sert de temple, que par des élèves. M. Richmond envoie une grande « machine » fort peu compréhensible par elle-même, et que le titre prétentieux qu'il lui donne « Voilà le fiancé qui vient! » n'aide guère à comprendre. Miss Pickering expose l'*Ange de la mort* et les *Sœurs grises*. Ces tableaux nous donnent la reproduction, au troisième ou quatrième degré, des types du préraphaélisme primitif. Comme œuvres d'école, ils ne sont, d'ailleurs, pas plus mauvais qu'autre chose.

Nous avons épuisé la liste des peintres anglais que tout le monde s'accorderait à mettre au premier rang, soit comme chefs de file, soit comme artistes créateurs et originaux. Nous ne parlerons pas des autres cette fois-ci, non plus que des étrangers.

Certaines branches de l'art anglais ne sont point représentées aux expositions de la Royal Academy et de la Grosvenor Gallery, ou n'y trouvent place que d'une manière absolument fragmentaire : par exemple, les *Water colours* que produisent un grand nombre d'artistes partagés en deux grandes sociétés, qui ont chacune leurs locaux d'exposition à part. Nous ne saurions non plus trouver, aux deux grandes expositions, les *illustrateurs* qui, dans le domaine du livre et des journaux illustrés, ont exploité des filons pleins de saveur et d'originalité, MM. Randolph Caldecott, Walter Crane, Miss Kate Greenaway. Enfin, il est un homme qui manque à toutes les expositions, qui n'est d'aucune société, mais qui s'est fait une place tellement hors ligne qu'on ne saurait se dispenser de parler de lui, aussitôt qu'on vient à s'occuper de l'art anglais, c'est M. Charles Keene, du *Punch*. Je ne sache pas que M. Keene ait jamais peint à l'huile. Toute son œuvre, sauf quelques eaux-fortes, se compose de dessins à la plume. Mais quels dessins! Pleins de force, d'accent, de terroir, d'un faire large et simplifié. Voilà du grand art, de l'art vivant, qui a ses racines au plus profond de la nature humaine. Si vous voulez voir des Anglais se mouvant, se comportant, respirant à l'anglaise, saisis sur le vif par un Anglais pur sang n'ayant rien emprunté à l'ancienne Grèce ou à l'Italie, prenez le *Punch* chaque semaine et regardez-y les dessins signés d'un C et d'un K entrelacés.

THÉODORE DURET.

Londres, mai 1881.

BIBLIOGRAPHIE

DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE PREMIER SEMESTRE DE L'ANNÉE 1881 [1].

I. — HISTOIRE.

Esthétique.

Les Légendes de l'art, par Ch. Des Granges. 2e édition. Paris, Téqui, 1880; in-12 de XX et 280 pages.

Essays on Art and Archæology, by Charles-Thomas Newton. London, Macmillan, 1880; in-8°.

Les Arts chez les Hébreux, par Al. Gilly. Nîmes, impr. de Jouve, 1880; in-8° de 11 pages.

Extrait du *Bulletin de l'art chrétien*.

Farnesina-Studien... [Études sur la Farnésine. Contributions à la solution de la question du rapport de la Renaissance avec l'Antique, par Richard Förster]. Rostock, Stiller, 1880; in-8°.

Caractères de l'École française moderne de peinture, par Émile Leclercq. Paris, Loones, 1881; in-18.

L'Art en Saintonge et en Aunis (diocèse de La Rochelle et Saintes), par l'abbé L. Julien-Laferrière. Tome Ier. Arrondissement de Saintes. Toulouse, Hebrail, Durand et Delpech. Paris, Claessen, 1879; in-4° de 40 pages.

Les Arts méconnus, par Émile Soldi. Paris, Ernest Leroux, 1881; grand in-8° de XXIII et 531 pages, avec 400 gravures. Prix : 25 fr.

Les Camées et les Pierres gravées. — L'Art au moyen âge. — L'Art persan. — L'Art khmer. — Les Arts du Pérou et du Mexique. — Les Arts égyptiens. — Les Arts industriels. — Les Musées du Trocadéro.

Florence, par Charles Yriarte. — L'Histoire. — Les Médicis. — Les Humanistes. — Les Lettres. — Les Arts. Paris, J. Rothschild, 1881; in-folio de 400 pages avec 500 gravures.

Paris artistique et monumental en 1750. Lettres du docteur Maihows, traduites de l'anglais par Philippe Florent de Puisieux; réimprimées pour la première fois, avec préface, sommaires et notes, par Hippolyte Bonnardot. Paris, Firmin-Didot, 1881; in-18.

Le Monde vu par les artistes, géographie artistique, par René Ménard. Paris, Delagrave, 1881; grand in-8° de 1,009 pages, avec de nombreuses figures.

L'Art chrétien, lettres d'un Solitaire, par Ed. Cartier. Paris, Dumoulin, 1881; 2 vol. in-8°.

Statistisches Handbuch für Kunst und Kunstgewerbe im deutschen Reich... [Manuel statistique de l'art et de l'industrie artistique dans l'empire allemand]. Berlin, Weidmann, 1880; in-16.

The Year's Art. — A concise Epitome of all

1. Voir les précédents volumes de la *Gazette des Beaux-Arts*.

matters relating to the arts of painting, sculpture and architecture, which have occurred during the year 1879, together with information respecting the events of the year 1880; Compiled by Marcus B. Huish... London, Macmillan, 1880; in-16.

Laocoon, ou Des limites de la peinture et de la poésie, par Lessing; traduction française par A. Courtin. 3e édition. Paris, Hachette, 1880; in-16 de XXIV et 235 pages.

Lessing's Laokoon. . (Le Laocoon de Lessing), publié et éclairci par Hug. Blümmer. 2e édition, corrigée et augmentée. Berlin, Weidmann, 1880; in-8° avec 3 planches.

L'Espagne a-t-elle exercé une influence artistique dans les Pays-Bas? Étude historique par M. le chanoine Dehaisnes. Lille, impr. de Danel, 1880; in-8° de 25 pages.

Le Dessin expliqué à tous, ou la Connaissance du beau révélée à l'homme par l'intelligence de la nature et l'étude des arts, par F. Goupil, ancien professeur de dessin. Nouvelle édition. Paris, Le Bailly, 1881; in-8° de 48 pages, avec figures et 8 planches.

II. — OUVRAGES DIDACTIQUES.

Dessin. — Perspective Architecture, etc.

Einführung in die antike Kunst... [Introduction à l'art antique. Guide méthodique à l'usage des établissements d'enseignement supérieur et pour l'autodidaxie, par le Dr Rodolphe Menge]. Leipzig, E.-A. Seemann, 1880; in-8° avec un atlas in-folio de 23 planches.

Grammaire des arts du dessin (Architecture, Sculpture, Peinture), par M. Charles Blanc, professeur au Collège de France. 6e édition. Paris, Loones, 1881; gr. in-8° de 695 pages avec gravures. Prix : 20 fr.

L'Éducation de l'artiste, par Ernest Chesneau. Paris, Charavay frères, 1880; in-18 de XII et 438 pages. Prix : 3 fr. 50.

L'Architecture et la Construction pratiques mises à la portée des gens du monde, des élèves et de tous ceux qui veulent faire bâtir, par Daniel Ramée, architecte. 4e édition, revue et augmentée. Paris, F.-Didot, 1881; gr. in-12 de XII et 649 pages, avec 541 figures.

Histoire d'un dessinateur : Comment on apprend à dessiner. Texte et dessins, par Viollet-le-Duc. Paris, Hetzel, 1881; in-8° de 306 pages avec 110 figures.

Traité de perspective pratique, par Alphonse Simil, architecte du gouvernement. Paris, veuve A. Morel, 1880; 42 planches in-folio avec texte gravé sur les planches. Prix : 20 fr.

Le Dessin expliqué à tous, etc., par F. Goupil, ancien professeur de dessin. Nouvelle édition. Paris, Le Bailly, 1881; in-8° de 48 pages, avec figures.

Les Règles de la peinture à l'huile, par Thénot. Nouvelle édition, revue et augmentée de conseils utiles et d'exercices pratiques gradués, par F. Goupil, professeur à la manufacture de Sèvres. Paris, Le Bailly, 1881; in-8° de 112 pages, avec 7 planches.

Conseils pratiques pour la peinture céramique à la gouache vitrifiable, par M. Émile Aubert, professeur de peinture céramique. Paris, 1881; in-8° de 16 pages.

Bibliothèque moderne de l'artiste peintre en couleurs vitrifiables.

Peinture sur porcelaine et sur faïence fine, méthode nouvelle pour cuire chez soi les peintures vitrifiables..., par Martial Gabelle. Nouvelle édition, considérablement augmentée. Paris, Ghio, 1881; in-8° de 48 pages. Prix : 1 fr. 50.

III. — ARCHITECTURE.

Architettura del medio evo in Italia, con una Introduzione sullo stile futuro dell' architettura italiana. Ricerche di Camillo Boito. Milano, H. Hoepli, 1880; in-8°, illustrato da 32 silografie.

Les Projets primitifs pour la basilique Saint-Pierre de Rome, par Bramante, Raphaël Sanzio, fra Giocondo, les Sangallo, etc., publiés pour la première fois en fac-similé, avec des restitutions nombreuses et un texte, par M. le baron Henry de Geymüller. Paris, J. Baudry, 1881; gr. in-4° (français et allemand), avec des figures intercalées et 6 planches, plus un atlas grand in-folio de 55 planches. Prix : 175 fr.

Description et histoire du château de Pierrefonds, par Viollet-le-Duc, architecte. 10e édition. Paris, veuve Morel, 1881; grand in-8° de 48 pages, avec figures.

L'Architecture de la Renaissance. Discours de réception à l'Académie... de Rouen, par Ch. Maillet du Boullay, directeur du Musée du département de la Seine-Inférieure suivi de la réponse de M. Félix, président de l'Académie. Paris, Quantin, 1880; gr. in-8° de 40 pages.

La Section d'architecture à l'Exposition universelle internationale de 1878, à Paris, par M. Vaudremer, architecte du gouvernement, Paris, Impr. nationale, 1880; in-8° de 18 pages.

Rapports du jury international.

House Architecture, by J.-J. Stevenson. Volume I, Architecture; vol. II, House-planning. London, Macmillan, 1880; 2 vol. gr. in-8°.

Petites habitations françaises, publiées sous la direction de J. Boussard, architecte. Paris, veuve A. Morel, 1881; 100 planches gravées. Prix : 140 fr.

Constructions et décorations pour jardins, par J. Boussard, architecte. Paris, veuve A. Morel, 1881; 50 planches gravées. Prix: 60 fr.

IV. — SCULPTURE.

Statue et vases de bronze exposés par J. Charvet, au Palais de l'industrie. Paris, Rouveyre, 1880; in-folio de 15 pages, avec 4 gravures.

Peau de vélin; titre rouge et noir.

L'Atelier d'un Sculpteur, par Joseph Rousse. Nantes, impr. de Forest et Grimoud, 1880; in-12 de 2 pages.

En vers.

Discours prononcé à l'inauguration de la statue de David d'Angers, le 24 octobre 1880, par M. Jules Guitton, maire d'Angers. Angers, impr. de Germain et Grassin, 1881; in-8° de 8 pages.

La Statue de M^lle^ de Guise à Rueil, par J. Romain Boulenger. Nogent-le-Rotrou, imp. de Daupeley-Gouverneur, 1881; in-8° de 8 pages, avec une gravure.

Extrait, sur papier vergé, du *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris*, Novembre-Décembre 1880.

Les Statues du général Hoche, communication faite à la Société des sciences morales, par M. Victor Bart. Versailles, imprim. de Cerf et fils, 1880; in-8° de 12 pages.

La Statue de Jeanne d'Arc à Compiègne. Compiègne, impr. de Mennecier, 1881; in-8° de 16 pages.

La Statue de Montesquieu, par Jules Boissé, Paris, Fischbacher, 1880; in-12 de 16 pages. avec gravure.

Les pierres gravées du trésor de la cathédrale de Troyes, par Le Brun d'Albanne. Troyes, Dufour-Bouquot; Paris, Rapilly, 1880 in-8° de 154 pages, avec 4 planches.

Extrait des *Mémoires de la Société... de l'Aube*, 1880.

V. — PEINTURE.

Musées. — Expositions.

Le Mot de l'énigme d'un tableau de l'église de la Vèze, près de Besançon, par M. Auguste Castan, correspondant de l'Institut. Besançon, impr. de Dodivers, 1880; in-8° de 8 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société... du Doubs*, Mars, 1880.

Tiepolo. Les Fresques de la villa Valmarana, à Vienne, étude de P.-G. Molmenti. Venise, Ongania, 1880; in-folio, avec 58 planches, par C. Jacobi, frontispice, portrait de Tiepolo et vignettes dessinées par le peintre vénitien G. Favretto. Prix : 200 fr.

Tiré à 100 exemplaires numérotés.

Observations sur deux dessins attribués à Raphaël et conservés à l'Académie des Beaux-Arts de Venise, par Louis Courajod. Paris, Champion, 1880; in-8° de 12 pages, avec 5 vignettes.

Extrait du journal l'*Art*.

Les Peintures murales de Tauriac (Lot); Lettre à M. le directeur de la Société française d'archéologie, par J.-B. Poulbrière. Tours, impr. de Bouserez, 1880; in-8° de 19 pages, avec planches.

Catalogue des tableaux, bas-reliefs et statues exposés dans les galeries du Musée de la ville d'Arras, publié par la Commission des Beaux-Arts. 3^e^ édition. Arras, impr. de Bradier, 1880; in-8° de XII et 170 pages.

Quelques renseignements sur le Musée archéologique de Beaune, par M. Charles Aubertin. Beaune, impr. de Batault-Morot, 1880; in-12 de 130 pages.

Koenigliche Muzeen zu Berlin. Führer durch der Koniglichen Museen... [Musées royaux de Berlin. Guide dans les Musées royaux, publié par l'administration]. Berlin, Weidmann, 1880; in-16.

Supplément au catalogue [du Musée de Lille] de M. Ed. Reynart, par Aug. Herlin, conservateur du Musée de peinture (Avril 1880). Lille, Lefebvre-Ducrocq, 1880; in-8° de 34 pages.

Notice sur deux nouveaux tableaux du Musée de Lille, par M. J. Houdoy, conservateur

général des Musées de Lille. Lille, impr. de Danel, 1881; in-8° de 8 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société... de Lille.* 4e série. Tome IX.

Un legs fait au Musée lorrain. Les Bernay-Favancourt, par M. Paul Delorme. Nancy, impr. de Crépin-Leblond, 1881; in-8° de 19 pages.

Extrait du *Journal de la Société d'archéologie lorraine,* Septembre-Octobre 1880.

Catalogue de planches gravées composant le fonds de la chalcographie du Musée national du Louvre et dont les épreuves se vendent au Musée. Paris, Impr. nationale, 1881; in-8° de XXII et 427 pages.

Notice des peintures, sculptures et dessins de l'École moderne exposés dans les galeries du Musée du Luxembourg. Paris, impr. de Mourgues frères, 1881; in-12 de XIX et 89 pages.

Catalogue et Description des objets d'art de l'antiquité, du moyen âge et de la Renaissance exposés au Musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny, par E. Du Sommerard, directeur du Musée. Paris, Hôtel Cluny, 1881; in-8° de XLIV et 690 pages.

Fêtes nationales belges de 1880. Exposition de Charles Albert, artiste décorateur. Notice explicative. Bruxelles, impr. de Callewaert, 1880; in-8°.

L'Exposition des Beaux-Arts à Besançon en 1880. Essai de critique d'art, par V. Guillemin, peintre. Besançon, impr. de Jacquin, 1880; in-8° de 96 pages.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés dans les Salons de la Société des Amis des Arts de Bordeaux, le 22 mars 1881. Bordeaux, impr. de Gounouilhou, 1881; in-12 de 75 pages.

Exposition (XXXIe) triennale de Gand. Salon de 1880. Notice sur les tableaux et objets d'art exposés au Casino. Gand, impr. de Van der Haeghen, 1880; in-12.

Le Salon de Grenoble (1880), par Saint-Genis. Vienne, Savigné, 1880; in-8° de 31 pages.

Extrait de la *Revue du Dauphiné et du Vivarais,* Septembre-Octobre 1880.

Catalogue général de l'Exposition artistique, industrielle et commerciale de la ville de Melun, 1880. Melun, impr. de Drosne, 1880; in-12 de 94 pages avec un plan.

Les Bronzes d'art, fontes d'art diverses, métaux repoussés, à l'Exposition universelle internationale de 1878, à Paris, par M. G. Servant. Paris, Impr. nationale, 1880; in-8° de 56 pages.

Rapports du jury international.

Catalogue de la sixième Exposition (1880) de l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie. Paris, Quantin, 1880; in-12 de 296 pages.

Catalogue de la troisième Exposition de la Société des aquarellistes français, 1881. Paris, impr. de Jouaust, 1881; in-4° de 51 pages, avec 26 gravures. Prix : 3 fr.

Papier vergé, titre rouge et noir.

Catalogue illustré des œuvres d'art en noir et en blanc exposées du 1er au 30 avril 1881 dans les galeries de l'*Art*. Première exposition. Paris, Librairie de l'Art, 1881; in-8° de 54 pages, avec gravures.

Catalogue de l'Exposition de la Société des Amis des arts de Saint-Quentin et du département de l'Aisne, du 23 septembre au 1er novembre 1880. Saint-Quentin, impr. de Poette, 1880; in-18 de 96 pages.

Le Salon de Saint-Quentin. Étude et critique de l'Exposition de la Société des Amis des arts, par Louis Albin, rédacteur en chef gérant du *Glaneur*. Saint-Quentin, 1881; in-8° de 48 pages.

VI. — GRAVURE.

Lithographie.

Les Grandes scènes historiques du XVIe siècle, reproduction fac-similé des gravures exécutées au cours des événements par Tortorel et Perrissin, publiée sous la direction de M. Alfred Franklin, et accompagnée de notices historiques par MM. Baudry, Bordier, Delaborde.... Livraison I. Paris, Fischbacher, 1881; in-folio de 4 pages à deux colonnes, avec une planche. Prix : 3 fr.

On annonce 44 livraisons, qui ne se vendent pas séparément.

L'Œuvre de Rembrandt, décrit et commenté par M. Charles Blanc, de l'Académie française, professeur au Collège de France; ouvrage comprenant la reproduction de toutes les estampes du maître, exécutée sous la direction de M. Firmin Delangle. Paris, Quantin, 1880; grand in-4° de XLIV et 328 pages, avec deux albums de 371 planches.

Les prix varient de 500 à 2,000 fr., suivant les tirages et les papiers.

L'Œuvre complet de Rembrandt, décrit et catalogué par M. Eugène Dutuit, et reproduit par les procédés d'héliogravure de

M. Charreyre. 1er fascicule. Paris, A. Lévy, 1880.

L'ouvrage formera 2 volumes grand in-4° et un album grand colombier, publié en 20 fascicules. Prix, sur papier de Hollande : 400 fr.

L'Œuvre de Pierre-Paul Rubens, gravée au burin par les anciens maîtres flamands et reproduite par l'héliotypie; texte explicatif par M. E. Fétis. Bruxelles, C. Muquardt, 1880; in-folio de 40 planches.

Ne contient que les sujets de l'Ancien et du Nouveau Testament.

Les vingt-quatre estampes dessinées par Moreau le jeune en 1776-1783, pour servir à l'histoire des modes et du costume en France dans le XVIIIe siècle, gravées au burin par Dubouchet. Paris, L. Couquet, 1881; in-4°.

Un fleuron dessiné et gravé par Choffard et vingt estampes dessinées par Fragonard et Touzé et gravées à nouveau par T. De Mare, pour les Contes de La Fontaine. Paris, L. Couquet, 1881; in-4°.

Livre d'esquisses de Jacques Callot, de la Collection Albertine à Vienne, publié par Mauritz Thausing. Paris, Firmin-Didot, 1880; in-folio de 50 héliogravures et 8 vignettes. Prix : 90 fr.

Eaux-fortes pour illustrer Molière, dessinées et gravées par F. Dupont. 36 planches publiées en 6 livraisons. Prix, la livraison, 50 fr.

Le Diable boiteux, par A.-R. Le Sage, avec une Préface par H. Reynald. Paris, Jouaust, 1881; 2 vol. in-12, avec 4 eaux-fortes, par Lalauze.

Eaux-fortes (6) pour illustrer les Contes de Boufflers. Compositions de A. Poirson, gravure de A. Mongin. Paris, Quantin, 1881.

Prix : 10, 25 ou 50 fr., suivant les tirages et les papiers.

Eaux-fortes pour illustrer les Contes de Caylus; composition de H. Dubouchet, gravure de Henriot. Paris, A. Quantin, 1881; 6 planches.

Eaux-fortes pour illustrer les petits Conteurs du XVIIIe siècle, comprenant, pour chaque volume, un Frontispice allégorique et cinq sujets. Première série. Voisenon. 6 compositions dessinées et gravées par A. Géry-Bichard. Paris, Quantin, 1880. Prix : de 10 à 50 fr., suivant les tirages.

Saint Martin, par A. Lecoy de la Marche, archiviste-paléographe. Tours, Mame, 1881; grand in-8° de XV et 736 pages, avec 35 planches hors texte, dont 6 en chromolithographie, têtes de chapitres, culs-de-lampe, lettres ornées, offrant une iconographie populaire de saint Martin.

Les Ornements décoratifs du Japon, par E. Collinot et A. de Beaumont. Paris, Canson et Ce, 1880-1881; 4 séries in-folio à 30 fr. l'une.

Dessins de décoration des principaux maîtres. 40 planches en héliogravure en creux, réunies et reproduites sous la direction de M. Ed. Guichard; texte par M. E. Chesneau. Paris, Quantin, 1880; in-folio colombier. Prix : 125 fr.; sur Hollande, 250 fr.

La Hollande à vol d'oiseau, par Henry Havard; eaux-fortes et fusains de Maxime Lalanne. Paris, Quantin, Decaux, 1880; in-4° de 404 pages, avec 24 planches hors texte et 150 gravures dans le texte. Prix : 25 fr.

Voir, dans la *Gazette des Beaux-Arts* du 1er décembre 1880, un article de M. Louis Gonse, page 544.

Château de Pierrefonds, dessiné d'après nature et lithographié par Bachelier. Paris, lith. de Lemercier, 1880; in-16 oblong de 13 pages, avec 15 planches.

Jules Adeline. — Les Illustrateurs des vieilles villes. Discours de réception à l'Académie de Rouen (séance du 17 décembre 1880). Frontispice à l'eau-forte. Rouen, impr. de Léon Deshayes, 1881; grand in-8° de 28 pages.

Tiré à petit nombre sur papier vergé.

Trésor de Jublains (Mayenne). — Monnaies du IIIe siècle de l'ère chrétienne. — Décrit, dessiné et gravé par Eugène Hucher, conservateur du Musée archéologique du Mans. Le Mans, Monnoyer, 1881; in-8° de 72 pages, avec figures.

Extrait de la *Revue historique et archéologique du Maine*, t. VII et VIII.

Le Cortège historique organisé en 1880 par le Comité des fêtes de bienfaisance de Rouen : Entrée du roy Henry II à Rouen, en 1550. Rouen, Augé, 1881; in-4° oblong de 12 pages de texte à deux colonnes, avec 22 planches à l'eau-forte, par Jules Adeline.

Tiré à 170 exemplaires numérotés.

Les Singulières merveilles du vieux Nancy. Portail des Sœurs grises, gravé par C. Lapaix, d'après une estampe de D. Collin, graveur du roi de Pologne. Notice par Ch. Courbe. Nancy, impr. de Crépin-Leblond, 1881; in-4° de 23 pages, avec 2 gravures.

Extrait du *Journal de la Société d'archéologie lorraine.*

The Engraved Portraits of Washington, with

Notices of the originals and brief biographical sketches of the Painters, by W. S. Baker. Philadelphia, Lindsay and Baker, 1880; in-4°.

Le Livre unique. Affaire Clémenceau, peinte et illustrée, par M. Jules Claretie. Paris, Quantin, *Gazette des Beaux-Arts*, 1881; grand in-8° de 28 pages, avec portrait et gravures.

Tirage à part à 100 exemplaires, savoir : 60 sur papier vélin teinté, 25 sur Hollande et 15 sur Chine, d'un article de la *Gazette des Beaux-Arts* de mai 1880.

Manuel de l'amateur d'estampes, par Eugène Dutuit. Tome IV. — Écoles flamande et hollandaise, tome Ier. Paris, Librairie centrale des Beaux-Arts, 1881; in-8° de XII et 532 pages, avec 9 gravures, Prix : 28 fr.

A descriptive Catalogue of a Collection of drawings and etchings by Charles Meryon, formed by the rev. J.-J. Heywood. (Signé : F.-S. Ellis). London, Ellis and White, 1880; in-4°.

Catalogue de la belle collection de portraits de feu M. Émile Michelot, de Bordeaux, classés par graveurs... dont la vente a eu lieu du 6 au 11 décembre 1880. Paris, Vignères, 1880; in-8° de 146 pages.

1,572 numéros.

Catalogue d'estampes anciennes et modernes, lithographies, Bonington, Charlet, Gavarni, Géricault, Prud'hon, H. Vernet, etc.; photographies d'après les anciens maîtres (collection His de La Salle), dont la vente a eu lieu les 10, 11 et 12 janvier 1881. Paris, impr. de Chamerot, 1881; in-8° de 58 pages.

596 numéros.

Catalogue d'estampes (collection de feu M. Émile Michelot, troisième vente). Œuvres des maîtres du XVIIIe siècle : Baudouin, Beauvarlet, Boilly, Boucher, Chardin, Fragonard, Greuze, dont la vente a eu lieu du 17 au 22 janvier 1881. Paris, Vignères, 1880; in-8° de 136 pages.

1,484 numéros.

Catalogue d'une belle collection d'estampes, principalement de l'École française du XVIIIe siècle, pièces imprimées en noir et en couleur, vignettes, portraits et dessins, dont la vente a eu lieu les 24, 25 et 26 janvier 1881. Paris, Clément, 1881; in-8° de 98 pages.

665 numéros.

Catalogue d'estampes anciennes; superbes épreuves, Albert Dürer, Van Dyck, Lorrain, Potter, Schongauer, XVIIIe siècle et modernes avant la lettre; portraits; œuvre de Grateloup, etc. Collection de M. de Melval, de Lyon, dont la vente a eu lieu les 31 janvier et 1er février 1881. Paris, Vignères, 1880; in-8° de 56 pages.

530 numéros.

Catalogue de portraits anciens et estampes, plans et vues de Paris et de France, belle réunion d'eaux-fortes par Ch. Meryon, provenant du cabinet de feu M. Viollet-le-Duc, dont la vente a eu lieu le 2 février 1881; in-8° de 20 pages.

215 numéros.

Catalogue des estampes anciennes et modernes, dessins, comprenant la collection de feu M. Chamby, dont la vente a eu lieu le 3 février 1881. Paris, impr. de Pillet et Dumoulin, 1881; in-8° de 21 pages.

140 numéros.

Catalogue de la belle collection de feu M. Emile Michelot, de Bordeaux. Quatrième vente. Estampes, illustrations, vignettes, contes de La Fontaine, d'après Fragonard; livres à figures, Debucourt : modes et manières du jour, complet Musée Filhol, le Bon genre, XVIIIe siècle, en couleur, etc., dont la vente a eu lieu du 14 au 17 février 1881. Paris, Vignères, 1881; in-8° de 92 pages.

940 numéros.

Catalogue des estampes françaises du XVIIIe siècle, pièces imprimées en noir et en couleur, portraits, école anglaise, composant la magnifique collection de M. G. M***, dont la vente a eu lieu du 28 février au 5 mars 1881; in-8° de 135 pages.

1,158 numéros.

Catalogue d'estampes, portraits, Mme de Pompadour, d'Anselin, Moreau, Nanteuil, etc.; Écoles du XVIIIe siècle... dont la vente a eu lieu le 2 avril 1881. Paris, Vignères, 1881; in-8° de 24 pages.

245 numéros.

Catalogue des aquarelles, dessins, tableaux, estampes, œuvres de feu Jules Jacquemart; tableaux et estampes par divers,... dont la vente a eu lieu les 4, 5, 6, 7 et 8 août 1881. Paris, Clément, 1881; in-8° de VIII et 119 pages.

760 numéros.

Catalogue des estampes anciennes et modernes, dont une très belle série des écoles française et anglaise du XVIIIe siècle, portraits, dessins par Moreau, Freudeberg, etc., de la collection de feu M. Mailand, dont la vente a eu lieu du 4 au 19 avril 1881. Paris, Clément, 1881; grand in-8° de 319 pages.

3,372 numéros.

Catalogue d'estampes de l'École française du XVIII^e^ siècle, pièces imprimées en noir et en couleurs, composant la collection de M. de F***, dont la vente a eu lieu les 25 et 26 août 1881. Paris, Danlos fils et Delisle, 1881; in-8° de 34 pages.

367 numéros.

Catalogue d'estampes, vignettes, eaux-fortes pures, portraits, œuvre de Gaucher et autres, portraits par noms, dont la vente a eu lieu le 28 avril 1881. Paris, impr. de veuve Renou, Maulde et Cocke, 1881; in-8° de 24 pages.

264 numéros.

Bibliothèque de M. A. Vulliet, professeur. 2^e^ partie. Livres à figures et à vignettes du XVIII^e^ siècle, dont la vente a eu lieu le 5 mai 1881. Paris, Baur, 1881; in-8° de IV et 47 pages.

179 numéros.

Catalogue d'estampes anciennes et modernes, eaux-fortes de Jacquemart, Meryon et autres, portraits, école du XVIII^e^ siècle, noir et couleurs... dont la vente a eu lieu les 6 et 7 mai 1881. Paris, Vignères, 1881; in-8° de 40 pages.

535 numéros.

Catalogue d'estampes anciennes et modernes, Callot, eaux-fortes, etc.; portraits, école du XVIII^e^ siècle, dont la vente a eu lieu le 21 mai 1881. Paris, impr. de veuve Renou, Maulde et Cock, 1881; in-8° de 20 pages.

253 numéros.

VII. — ARCHÉOLOGIE.

Antiquité. — Moyen Age. Renaissance. — Temps modernes Monographies provinciales.

Le Panthéon égyptien, par Paul Pierret, conservateur du Musée égyptien du Louvre. Paris, Leroux, 1881; in-8° de XV et 112 pages, avec 75 dessins par Schmidt.

Les Villes retrouvées, par Georges Hanno. Thèbes d'Égypte, Ninive, Babylone, Troie, Carthage, Pompéi, Herculanum. Paris, Hachette, 1881; in-18 de 371 pages, avec 75 vignettes.

Bibliothèque des Merveilles.

Die Thymele der Athena-Nike... [La Thimélé d'Athéna-Nicé sur l'Acropole d'Athènes dans son état actuel; d'après l'examen... fait au printemps de 1878, par Charles Boetticher]. Berlin, Ernst et Korn, 1880; in-8°, avec 3 planches.

Le Sipylos et ses monuments : Ancienne Smyrne (Navlochon), monographie historique et topographique, par G. Weber. Paris, Ducher, 1880; in-8° de IV et 126 pages, avec 1 carte, 4 planches lithographiques et 2 photographies.

Untersuchungen auf Samothrake... Neue archaeologische Untersuchungen.. [Nouvelles recherches archéologiques à Samothrace,... par Alex. Conze, Aloïs Hauser, Ott. Benndorf.] Wien, Gerold, 1880; in-folio, avec 76 planches et 43 figures dans le texte.

Archaeologische Studien über altchristliche monumente... [Études archéologiques sur des monuments chrétiens antiques, par Victor Schultze...] Wien, W. Braumüller 1880; in-8°, avec 26 figures.

Chronologie des peintures des catacombes romaines, par M. Louis Lefort. Paris, Pillet et Dumoulin, 1881; in-8° de 60 pages.

Extrait de la *Revue archéologique*. Septembre-Décembre 1880.

Le Catacombe romane descritte da Mariano Armellini. Roma, M. Armanni, 1880; in-8°.

Die Ruinen Roms... [Les Ruines de Rome, par le docteur François Reber. 2^e^ édition corrigée]. Leipzig, T.-O. Weigel, 1879; in-4°, avec 8 plans et 72 bois.

Atlas archéologique des antiquités Finno-Ougriennes et Altaïques de la Russie, de la Sibérie et du Turkestan, par Ch.-E. Ujfalvy de Mezo-Kovesd, de l'Académie royale des sciences de Hongrie. Paris, Leroux, 1880; in-8° de 10 pages, avec 23 planches.

Expédition scientifique française en Russie, en Sibérie et dans le Turkestan, tome VI.

Découverte du tombeau de sainte Reine, à Alise, par le docteur Frédéric Lépine. Dijon, impr. de Jobard, 1880; in-16 de 19 pages, avec une planche.

Le grand bénitier de Saint-Agricol à Avignon, lettre à M. Joseph Seguin, par M. le marquis de M... Avignon, impr. de Seguin frères, 1881; in-8° de 7 pages.

Extrait du *Bulletin... de Vaucluse*, Juillet 1880.

L'Abbaye de la Bénissons-Dieu (diocèse de Lyon), fondée par saint Bernard en 1138, restaurée et transformée par M^me^ de Nerestang en 1612. Récit, description, gravures et plan, par l'abbé J.-B. Lyon, Brun, 1880; in-8° de XVI et 307 pages.

Édifices religieux et constructions diverses de Chauvigny de Poitou, résumé historique, par M. Charles Tranchant. Paris, Donnaud, 1880; in-18 de 52 pages.

Fouilles exécutées à Délos, par M. Homolle, Paris, impr. Pillet et Dumoulin, 1880; in-8° de 11 pages, avec planches.

Extrait de la *Revue archéologique.*

Note relative à la démolition de l'ancienne église de Guignen, par Th. Pinczon du Sel; suivie d'une Notice sur l'église de Guignen, par M. l'abbé Brune. Rennes, impr. de Catel, 1880; in-8° de 11 pages, avec 4 planches.

Extrait des *Mémoires de la Société archéologique d'Ille-et-Vilaine,* tome XIV.

Note sur des objets antiques découverts à La Sauvetat, lue à l'Académie de Clermont-Ferrand, par M. le docteur H. Dourif. Clermont-Ferrand, Thibaud, 1881; in-8° de 8 pages, avec planches.

Monographie de la cathédrale de Lyon, par M. L. Bégule (compte rendu bibliographique), par M. le comte A. de Marsy. Arras et Paris, Dumoulin, 1881; in-8° de 12 pages.

Extrait de la *Revue de l'art chrétien.*

Notre vieux Lyon. Promenades historiques et artistiques dans les quartiers de la rive droite de la Saône, par le baron Raverat. Lyon, impr. de Meton, 1880; in-8° de 243 pages.

Trésor de Monaco : Notice d'un médaillon inédit de Gallien et de huit monnaies romaines en or, par M. R. Mowat, de la Société des antiquaires. Nogent-le-Rotrou, impr. de Daupeley-Gouverneur, 1880; in-8° de 47 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société des antiquaires* tome XL.

Description de l'église de Montaudin, canton de Landivy (Mayenne). Note rédigée pour l' « Inventaire des richesses d'art », par Jules Lefizelier. Laval, impr. de Moreau, 1881; in-8° de 5 pages, avec un dessin par Dousdebès.

Tiré à 50 exemplaires.

Un Bijou cypriote du Musée d'Orléans, par M. Desnoyers, directeur du Musée historique. Orléans, Herluison, 1881; in-8° de 19 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société archéologique... de l'Orléanais.*

Paris artistique et monumental en 1750. Lettres du docteur Maihows, traduites de l'anglais par Philippe-Florent de Puisieux, réimprimées pour la première fois avec préface, sommaires et notes par Hippolyte Bonnardot. Paris, F. Didot, 1881; in-12 de 243 pages.

Le Tombeau de Jovin à Reims, par Ch. Loriquet. 3e édition. Reims, impr. de Monce, 1880; in-12 de 76 pages, avec vignettes.

Histoire des antiquités de la ville de Vienne, manuscrit inédit de Pierre Schneyder, publié avec Notice historique et biographique, par E.-J. Savigné. Vienne, Savigné, 1880; in-12 de XXXIX et 123 pages, avec un portrait et une gravure.

Dissertation sur un anneau-cachet d'or mérovingien orné, au chaton, d'une cornaline gravée antique, par M. Deloche. Paris, *Revue archéologique,* 1880; in-8° de 8 pages, avec figure.

Extrait de la *Revue archéologique,* Juillet 1880.

Miscellanées d'archéologie normande relatives au département de l'Eure, par Raymond Bordeaux. Paris, Claudin, 1880; in-8° de VI et 178 pages.

VIII. — NUMISMATIQUE.

Sigillographie.

Restitution à la ville de Mylæ, en Sicile, de plusieurs monnaies attribuées à Mytistratus de la même île, par Ferdinand Bompois. Paris, *Revue archéologique,* 1880; in-8° de 39 pages.

Extrait de la *Revue archéologique,* Juin-Juillet 1880.

Catalogue of oriental coins in the British Museum. London, by order of the trustees, 1880; in-8°.

Monuments numismatiques et sphragistiques du moyen âge byzantin, par M. Gustave-Schlumberger. Paris, impr. Pillet et Dumoulin, 1880; in-8° de 20 pages, avec planche.

Extrait de la *Revue archéologique,* Octobre 1880.

Monnaies gauloises. Description raisonnée de la collection de M. P. Charles Robert. Paris, Pillet et Dumoulin, 1881; in-8° de 109 pages.

Extrait de l'*Annuaire de la Société française de numismatique et d'archéologie.*

Monographie des monuments numismatiques des comtes et du prince de Limagne, par C.-F. Trachsel... Lausanne, l'auteur, 1880; in-8°.

Extrait de la *Revue belge de numismatique,* année 1880.

Essai sur la numismatique soissonnaise, par A. Michaux, de la Société archéologique de Soissons. Soissons, impr. de Michaux, 1880; in-8° de X et 124 pages, avec planches.

Extrait du *Bulletin de la Société,* année 1878.

Siegel des Mitteraltes aus den Archiven des Stadt-Lübeck... [Sceaux du moyen âge tirés des archives de la ville de Lubeck. Publiés par la Société d'histoire et d'archéologie de Lubeck]. Lubeck, F. Grautoff, 1879; in-4°.

Jetons de Louis XIII à la légende « Fugat opportune », par J. Rouyer. Nancy, impr. de Crépin-Leblond, 1881; in-8° de 8 pages.

Extrait, tiré à 25 exemplaires, du *Journal de la Société d'archéologie lorraine.*

Sigillographie du Périgord, par Ph. de Bosredon. Périgueux, impr. de Dupont, 1880; in-4° de 328 pages, avec 5 planches.

Bibliographie picarde, par le comte de Marsy. Sigillographie. Amiens, impr. de Delattre-Lenoël, 1880; in-8° de 23 pages.

Extrait de *la Picardie,* nouvelle série, tome III, 1880.

IX. — CURIOSITÉ.

Céramique. — Mobilier. Tapisseries. — Armes. — Costumes. Livres, etc.

Notice sur la fabrique de faïences de La Forêt, par M. le comte de Loche. Chambéry, impr. de Châtelain, 1880; in-8° de 52 pages avec planches.

Die Keramik auf der Pariser Weltausstellung... [La Céramique à l'Exposition universelle de Paris (1878), par le prof. Alex. Schmidt...] Berlin, A. Haack, S. D.; in-8°.

Explication des vitraux de la chapelle des Carmélites de Laval. Laval, Challaud, 1881; in-32 de 56 pages.

L'Église et les vitraux des Caylus, par M. l'abbé Galabert. Montauban, impr. de Forestie, 1880; in-8° de 24 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne.*

Atlas des étoffes, bijoux, aiguières, émaux, etc., de l'Asie centrale, par Ch.-E. de Ujfalvy de Mezo-Kovesd, de l'Académie des sciences de Hongrie. Paris, Leroux, 1880; in-8° de 16 pages avec 25 planches, dont une en couleur.

Expédition scientifique française en Russie, en Sibérie et dans le Turkestan, tome V.

Les Ostensoirs du XIV^e^ siècle en Limousin, par M^gr^ X. Barbier de Montault. Tours, impr. de Bouserez, 1880; in-8° de 40 pages avec figure.

Trésor de Monaco. Notice sur les bijoux, par M. Ant. Héron de Villefosse. Nogent-le-Rotrou, impr. de Daupeley-Gouverneur, 1880; in-8° de 27 pages avec figures.

Papier vergé. — Extrait des *Mémoires de la Société des antiquaires,* tome XL.

Chandeliers de la chapelle du château d'Écouen au Musée du Louvre, par Louis Courajod. Nogent-le-Rotrou, impr. de Daupeley-Gouverneur, 1880; in-8° de 16 pages avec figures dessinées par Corroyer.

Papier vergé. — Extrait des *Mémoires de la Société des antiquaires,* tome XL.

La Joaillerie et la Bijouterie à l'Exposition universelle internationale de 1878, par M. Martial Bernard, fabricant. Paris, Impr. Nat., 1880; in-8° de 50 pages.

Rapports du jury international.

Inventaire, après décès, des biens meubles de M^e^ Pierre Cardonnel, chanoine de Notre-Dame de Paris (1438), par L. Douët d'Arcq. Nogent-le-Rotrou, impr. de Daupeley-Gouverneur, 1881; in-8° de 28 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris,* tome VII. — Ne se vend pas.

Note sur une tapisserie représentant Godefroy de Bouillon, et sur les représentations des preux et des preuses au XV^e^ siècle, par M. J. Guiffrey. Nogent-le-Rotrou, impr. de Daupeley, 1881; in-8° de 14 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société des antiquaires,* tome XL.

La Maison d'un artiste, par Edmond de Goncourt. Paris, Charpentier, 1881; 2 vol. in-18. Prix : 7 fr.

Il a été tiré 50 exemplaires sur papier de Hollande, au prix de 14 fr., et 10 sur Chine au prix de 24 fr.

Bibliographie céramique; nomenclature analytique de toutes les publications faites, en Europe et en Orient, sur les arts et l'industrie céramiques, depuis le XVI^e^ siècle jusqu'à nos jours, par Champfleury, conservateur du Musée de Sèvres. Paris, A. Quantin, 1881; grand in-8° de XVI et 358 pages. Prix : 20 fr.; sur Hollande : 40 fr.

Voir, dans la *Chronique* du 30 avril, un article de M. A. Darcel.

X. — BIOGRAPHIES.

Poètes et Artistes de l'Italie, par Émile Montégut. Paris, Hachette, 1881; in-18 de 480 pages.

Les Peintres-verriers étrangers à la France, classés méthodiquement selon les pays et l'époque où ils ont vécu, par M. Ferdinand de Lasteyrie. Nogent-le-Rotrou, impr. de

Daupeley-Gouverneur, 1880; in-8° de 70 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société des antiquaires*. tome XL.

Les Artistes manceaux de l'église Saint-Pierre-de-la-Cour, d'après des documents inédits (1471-1574), par l'abbé R. Charles. Le Mans, Pellechat, 1880; in-8° de 43 pages avec gravures.

Extrait du *Bulletin monumental*, 1880, tomes Ier et II.

Histoire de trois potiers célèbres : Bernard Palissy, Josiah Wedgwood, Frédéric Böttger, par Émile Jouveaux. 2e édition. Paris, Hachette, 1880; in-18 de 282 pages.

L'Art au XVIIIe siècle, par Edmond et Jules de Goncourt. 1er fascicule : Watteau; 2e fascicule : Chardin. Paris, A. Quantin, 1881; grand in-4° avec planches à l'eau-forte. Prix : 12 fr. l'un.

Peintres et Sculpteurs, — texte par Jules Claretie, — portraits à l'eau-forte, par L. Mansard. 1re série : Henri Regnault; — 2e série : Meissonier. Paris, 1881; in-8° raisin. Prix de la livraison : 2 fr. 50; sur hollande : 5 fr.

Deux séries paraissent concurremment : la première consacrée aux artistes célèbres morts de 1870 à 1881, et la deuxième aux artistes vivants parvenus à toute leur valeur.

Jacob de Barbarj et Albert Dürer. La vie et l'œuvre du maître au Caducée, ses élèves, Dürer, Titien, Marc-Antoine, Mabuse, Marguerite d'Autriche. Catalogue et prix de ses 43 gravures, par le comte A.-E. de Canditto. Bruxelles, Van Trigt, 1880; in-8° de 584 pages avec 2 portraits. Prix : 12 fr. 50.

Joseph Berger de Langres, directeur de l'École de dessin de Cambrai, par Henry Brocard, architecte. Langres, Dangien, 1880; in-8° de 16 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société historique et archéologique de Langres*.

Pierre Berton, de Saint-Quentin, maître tailleur de pierres et sculpteur au XVIe siècle, par A. de Champeaux. Paris, Quantin, 1880; grand in-8° de 15 pages avec 5 gravures.

A paru d'abord dans la *Gazette des Beaux-Arts* 2e période, tome XXII, pages 349-359.

Esquisses jurassiennes. Max Claudet, statuaire salinois, par Emmanuel Vingtrinier. Besançon, Marion, Morel et Cie, 1881; in-8° de 18 pages.

Bon Papa Corot, souvenir d'une excursion à Ville-d'Avray, par Auguste Isnard. Avec la poésie de M. F. Coppée, récitée par Mlle Baretta. Paris, Lemerre, 1881; in-12 de 23 pages.

Le Corrège, sa vie et son œuvre; avec une Introduction sur le développement de la Culture italienne et sur le Génie de la Renaissance, par Marguerite Albana Mignaty. Paris, Fischbacher, 1881; in-8° de 455 pages avec 2 gravures.

Épisode de la vie de David d'Angers, par L.-A. Lerat. Angers, impr. de Dedouvres, 1881; in-4° d'une page à 2 colonnes.

En vers.

Notice sur la vie et les œuvres du statuaire Laurent Delvaux, par Edmond Fiévet. Bruxelles, impr. de F. Callewaert, 1880; in-8°.

Peinture contemporaine. Jean Desbrosses, par Frédéric Henriet. Paris, A. Lévy, 1881; in-8° de 48 pages avec un portrait.

Notice sur M. Louis-Joseph Duc, de l'Institut (Académie des beaux-arts), par M. Émile Vaudremer, de l'Institut. Paris, Firmin-Didot, 1881; in-4° de 11 pages.

Un voyage inédit d'Albert Dürer, par Charles Ephrussi. Paris, Quantin, 1881; grand in-8° de 14 pages avec gravures.

Tirage à part d'un article de la *Gazette des Beaux-Arts* de décembre 1880.

Constant Dutilleux (1807-1865), par Ernest Chesneau. Paris, Charavay, 1880; in-8° de 30 pages.

Nécrologie. Hyacinthe Firmin-Didot, par Émile Baillière. Le Mesnil, impr. de Firmin-Didot, 1880; in-8° de 4 pages.

Extrait du *Journal général de l'imprimerie et de la librairie*, août 1880.

Eugène Fromentin peintre et écrivain, par M. Louis Gonse, directeur de la *Gazette des Beaux-Arts*. Ouvrage augmenté d'un Voyage en Égypte et d'autres notes et morceaux inédits de Fromentin. Paris, Quantin, 1881; grand in-8° de 371 pages, avec 16 gravures hors texte et 45 dans le texte.

A paru, en grande partie, dans la *Gazette des Beaux-Arts*.

Vie du comte d'Hoym, ministre de Saxe-Pologne en France et célèbre amateur de livres. Paris, Morgand et Fatout, 1881; 2 vol. in-8°, avec un portrait gravé par Morse d'après Rigaud, 5 têtes de pages, 3 chromogravures de reliure et 2 planches gravées. Prix : 45 fr.

Ouvrage publié par la Société des bibliophiles français.

Ingres, son École, son enseignement du dessin, par un de ses élèves [R. Balze], et ses notes, recueillies par MM. P. et A. Flandrin, Lehmann, Delaborde, etc. Paris, impr. de Dumoulin, 1880; in-8° de 26 pages.

Jules-Ferdinand Jacquemart (Notice nécrologique), par Georges Duplessis. Paris, Techener, 1881; in-8° de 13 pages.

Extrait, sur papier vergé, du *Bulletin du bibliophile*, Octobre 1880.

Les Dernières années de Maurice-Quentin de La Tour, par Abel Patoux. Saint-Quentin, impr. de Poette, 1881; in-8° de 55 pages.

Tiré à 75 exemplaires sur papier vergé.

Victor Louis, architecte du théâtre de Bordeaux, sa vie, ses travaux et sa correspondance (1731-1800), par Charles Marionneau. Bordeaux, impr. de Gounouilhou, 1881; in-8° de XI et 608 pages, avec un portrait du maître, des reproductions de gravures et de dessins inédits, et le fac-similé d'une lettre autographe.

Un Artiste oublié. J.-B. Massé, peintre de Louis XV, dessinateur et graveur. Documents inédits publiés par Émile Campardon. Paris, Charavay, 1880; in-16, avec 2 portraits, des illustrations dans le texte et un frontispice, par M. Fréd. Regamey; têtes de pages et culs-de-lampe.

Prix : sur Hollande, 15 fr.; sur Chine, 30 fr.; sur Japon, 60 fr.

Essai biographique sur Auguste Meurice, artiste peintre-décorateur, par E. Fromentin (1819-1879). Valenciennes, Henry, 1881; in-8° de 62 pages.

Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphaël, avec une Étude sur l'Art et l'Italie avant le XVI^e^ siècle et des Catalogues... par Charles Clément. 5^e^ édition. Paris, Hetzel, 1881; in-18 de 414 pages.

La Jeunesse de Michel-Ange. Coup d'œil sur ses principaux ouvrages, par Frédéric Kœnig. Nouvelle édition. Tours, Mame, 1881; in-8° de 189 pages, avec une figure.

La Vie et l'œuvre de J.-F. Millet, par Alfred Sensier; manuscrit publié par Paul Mantz. Paris, Quantin, 1880; grand in-8° de XIV et 407 pages, avec 12 héliogravures hors texte et 48 figures. Prix : 50 fr.; sur Hollande, 100 fr.

Raphaël, sa vie, son œuvre et son temps, par Eugène Müntz, bibliothécaire de l'École des beaux-arts. Paris, Hachette, 1881; grand in-8° de 662 pages, avec 155 reproductions de tableaux ou fac-similés de dessins dans le texte et 41 planches tirées à part.

Raphaël archéologue et historien d'art, par Eug. Müntz. Paris, Quantin, 1880; grand in-8° de 23 pages.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*. Octobre et Novembre 1880.

Raphaël peintre de portraits, fragments d'histoire et d'iconographie sur les principaux personnages représentés dans les portraits de Raphaël, par F.-A. Gruyer, membre de l'Institut. Paris, H. Loones, 1881; 2 vol. in-8° avec un portrait.

Rembrandt, conférence faite à l'Esthetic-Club par Joséphin Péladan. Paris, H. Loones, 1881; in-8° de 15 pages, avec fac-similé et monogrammes.

F. de Saulcy (1807-1880), par Frœhner. Paris, Pillet et Dumoulin, 1881; in-8° de 23 pages.

Martin Schongauer. Eine kritische Untersuchung... [Martin Schongauer. Recherche critique sur sa vie et ses œuvres, avec un Catalogue chronologique de ses estampes], par le D^r^ Alfred de Wurzbach. Wien, Manz, 1880; in-8°.

Notice sur la vie et les travaux du baron Taylor, par G. Duvert. Amiens, Delattre-Lenoël, 1880; in-8° de 18 pages.

Extrait de l'*Investigateur*, Mai-Juin 1880.

Les Manuscrits de Léonard de Vinci. Le manuscrit A de la bibliothèque de l'Institut, publié en fac-similés (procédé Arosa), avec transcription littérale, traduction française, préface et table méthodique, par M. Charles Ravaisson-Mollien. Paris, Quantin, 1880; grand in-folio avec 126 planches. Prix : 100 fr.

Léonard de Vinci, par Frédéric Kœnig. Nouvelle édition. Tours, Mame, 1881; in-8° de 190 pages, avec figure.

Van Dyck et ses élèves, par Alfred Michiels. Paris, Loones, 1881; grand in-8° de XII et 568 pages, avec 5 fac-similés d'eaux-fortes et 16 gravures.

Viollet-le-Duc et son œuvre dessiné, par Charles Sauvageot. Paris, V^ve^ Morel, 1880; grand in-4° de 115 pages à 2 colonnes, avec 12 planches et 150 figures.

XI. — PHOTOGRAPHIE.

Les Épreuves et les appareils de photographie à l'Exposition universelle internationale de 1880, par M. A. Davanne. Paris, Impr. nation., 1880; in-8° de 71 pages.

Rapports du Jury international.

La Photographie sur plaque sèche. Émulsion au coton-poudre avec bain d'argent, par M. C. Fabre. Paris, Gauthier-Villars, 1880; in-18 de 90 pages.

XII. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX

parus pendant le semestre.

L'Alliance des Arts, journal des artistes, paraissant le samedi de chaque semaine. N° 1er (8 janvier 1881). Paris, Monrocq, 1881; petit in-folio de 4 pages contenant 15 à 20 motifs variés.

Un an, 10 fr.; six mois, 5 fr. 50; trois mois, 3 fr.; un numéro, 15 centimes.

Angers-Revue, journal artistique et littéraire illustré. 1re année. N° 1er (3 septembre 1880). Angers, 17, rue d'Alsace, 1880; petit in-folio de 8 pages à 2 colonnes, avec une planche.

Paraît le jeudi. — Six mois, 8 fr.; un numéro, 25 centimes.

La Bretagne artistique, pittoresque et littéraire, courrier de l'art et de la curiosité dans les départements de l'Ouest. 1re année. N° 1er (juillet 1880). Nantes, 1, place Royale, 1880; grand in-8° de 48 pages, avec 4 planches hors texte et gravures dans le texte.

Mensuel. Un an, 48 fr.

Les Artistes modernes, publication artistique hebdomadaire, par Eugène Montrosier. Paris, L. Baschet, 1881; grand in-8° de 8 pages avec 2 photogravures. Prix de la livraison : 2 fr. 50 c.

Le Musée de la jeunesse, sous la direction artistique d'Adrien Marie. N° 1er (Mars 1881). Paris, Baschet, 1881; in-4° de 16 pages, avec fac-similés d'aquarelles et croquis divers.

Bi-mensuel. Un an, 36 fr.; un numéro, 1 fr. 50.

Pompéi, revue illustrée d'archéologie populaire et industrielle et d'art. N° 1er. Naples, Furchheim, 1881; in-8° de 16 pages avec illustrations.

Mensuel. Un an, 20 fr.

PAUL CHÉRON.



TABLE DES MATIÈRES

JANVIER, FÉVRIER, MARS, AVRIL, MAI, JUIN 1881.

VINGT-TROISIÈME ANNÉE. — TOME VINGT-TROISIÈME. — 2e PÉRIODE.

TEXTE

1er JANVIER. — PREMIÈRE LIVRAISON.

		Pages
Paul Mantz	RUBENS (1er article)	5
Alfred Darcel	EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DE DUSSELDORF	15
Paul Mantz	LÉON COGNIET	33
Paul Gout	NOTES HISTORIQUES ET DESCRIPTIVES SUR LE CASQUE, DEPUIS L'ANTIQUITÉ JUSQU'A NOS JOURS (2e et dernier article)	43
Camille Lemonnier	L'ART BELGE A L'EXPOSITION HISTORIQUE DE BRUXELLES.	57
Louis Gonse, A. de Lostalot et Olivier Merson.	BIBLIOGRAPHIE : LIVRES D'ART ET D'ÉTRENNES DES LIBRAIRIES HACHETTE, MAME, ROTHSCHILD ET CHARPENTIER	65
Charles Ephrussi	MARTIN SCHONGAUER, compte rendu du livre de M. Alfred de Wurzbach	95

1er FÉVRIER. — DEUXIÈME LIVRAISON.

Alfred Darcel	LE TRÉSOR DE LA CATHÉDRALE DE REIMS (1er article).	97
Paul Lefort	VELAZQUEZ (7e article)	112
Marius Vachon	ÉTUDES ADMINISTRATIVES (1er article) : LE SALON	121
Charles Ephrussi	LES DEUX DERNIÈRES ACQUISITIONS DU MUSÉE DU LOUVRE	135

		Pages.
A. Gruyer, membre de l'Institut	Portrait de Thomas Inghirami par Raphael	140
Ernest Chesneau	Charles Percier (1er article)	148
Marquis de Chennevières, membre de l'Institut	Les Décorations du Panthéon (3e article)	158
P. Trabaud	Le Retable de Saint-Didier, a Avignon	175
Marius Vachon	Le Concours de l'Union centrale	181
Louis Gonse	Bibliographie : Le Théatre de Molière, par M. Jouaust; L'Égypte, de M. Ebers, publiée par M. Firmin-Didot	184

1er MARS. — TROISIÈME LIVRAISON.

Louis Courajod	Récentes acquisitions du Musée de la sculpture moderne, au Louvre	193
Paul Gout	La Conservation et la Restauration des monuments historiques (1er article)	207
Louis Gonse	L'Œuvre de Jules Jacquemart : Appendice (2e article)	218
Ch. Ravaisson-Mollien	Les Écrits de Léonard de Vinci (1er article)	225
Paul Mantz	La Collection de M. Roxard de La Salle	249
M. O. Rayet	La Statue d'Athéna Parthénos récemment découverte a Athènes	258
Olivier Merson	Les Logements d'artistes au Louvre a la fin du XVIIIe siècle et au commencement du XIXe (1er article)	264
Ludovic Lalanne	Journal du cavalier Bernin en France, par M. de Chantelou (suite)	271

1er AVRIL. — QUATRIÈME LIVRAISON.

Edmond Bonnaffé	Le Musée Spitzer	281
Alfred Darcel	Le Trésor de la Cathédrale de Reims (2e article).	293
Paul Mantz	Rubens (2e article)	305
Georges Lafenestre	Une demeure seigneuriale au XIXe siècle; le chateau de Chantilly et ses collections (3e article)	315
Ch. Ravaisson-Mollien	Les Écrits de Léonard de Vinci (2e article)	331
Ernest Chesneau	Charles Percier (2e et dernier article)	350
Théodore Duret	James Whistler	365
Arthur Baignères	Société des aquarellistes français (3e exposition).	371

1er MAI. — CINQUIÈME LIVRAISON.

		Pages.
Eugène Müntz.....	La Collection de tapisseries de M. Spitzer.....	377
Marquis de Chennevières, membre de l'Institut..	Les Décorations du Panthéon (4e article).....	396
Arthur Baignères.....	La Peinture décorative au XIXe siècle : M. Puvis de Chavannes.....	416
Charles Yriarte.....	Le Livre de souvenirs d'un sculpteur florentin au XVe siècle : Maso di Bartolommeo, dit le Masaccio (1er article).....	427
Jules Claretie.....	M. Paul Renouard et l'Opéra.....	435
Alfred de Lostalot.....	La Collection Frédéric Hartmann.....	456
Marius Vachon.....	Études administratives (2e article) : Les Salons et les Associations artistiques a l'Étranger..	465

1er JUIN. — SIXIÈME LIVRAISON.

J. Buisson.....	Le Salon de 1881 (1er article).....	473
Ch. Ravaisson-Mollien..	Les Écrits de Léonard de Vinci (3e et dernier article).....	514
Georges Guéroult.....	Du Rôle du Mouvement des yeux dans les émotions esthétiques (1er article).....	536
Ch. Guerrart.....	Deux Livres d'esquisses de Jacques Callot.....	543
Théodore Duret.....	Expositions de la Royal Academy et de la Grosvenor Gallery.....	549
Paul Chéron.....	Bibliographie des Ouvrages publiés en France et a l'Étranger sur les Beaux-Arts et la Curiosité pendant le premier semestre de l'année 1881.....	557

GRAVURES

1er JANVIER. — PREMIÈRE LIVRAISON.

Pages.

Fac-similé d'un encadrement et d'un cul-de-lampe, gravés sur les dessins de Rubens pour l'imprimerie Plantinienne..... 5 et 14

La Vierge aux Innocents, par Rubens, eau-forte de M. Boilvin, d'après le tableau du Louvre; gravure tirée hors texte..... 10

Exposition rétrospective de Dusseldorf: — Reliquaire du saint Clou (cathédrale de Trèves); Autel portatif de Saint-André; (id.) Petite face du même; Reliquaire de la vraie Croix, d'après une planche des « Annales archéologiques » (église Saint-Mathias, à Trèves). Dessins de M. Charles Durand. 15 à 29

Jeune femme au rouet, par J.-F. Millet (collection de M. Georges Petit), héliogravure de M. Dujardin; gravure tirée hors texte. (Voir le texte, page 555 du précédent volume)..... 31

Portrait de Léon Cogniet, croquis à la plume de Pils..... 33

Léon Cogniet, eau-forte originale de M. Bonnat; gravure tirée hors texte..... 43

Heaume du XIIIe siècle; Bacinet du XIVe; Nomenclature de l'Armet; Salade de joute du XVe; Armet de Henri II; Morion et casque de canonnier du XVIe. Dessins de M. Paul Gout..... 46 à 54

Cul-de-lampe composé et dessiné par M. Alfred Hubert..... 64

Bois empruntés à diverses publications illustrées des librairies Hachette, Mame, Rothschild et Charpentier : Gaston-Phébus, comte de Foix (Chroniques de Froissart); Baladin sur un crocodile, groupe du Musée britannique (Histoire des Romains); Mosquée de Bokhara (Nouvelle Géographie de Reclus); Mollah, d'après Vereschagine (Samarkand); Drapeau de Lépante (Saint Martin); Bas-relief en or de Sant'Ambrogio, à Milan (Saint Martin); Saint Martin devant l'empereur Maxime, composition de M. Joseph Blanc (Saint Martin); Chapelle de la Wartbourg (Charlemagne); Statue équestre de Charlemagne, du Musée Carnavalet (Charlemagne); Saint Siméon, sculpture de la cathédrale de Reims (Saint Louis); Cassette de saint Louis, au Louvre (Saint Louis); Tête de Christ de la cathédrale d'Amiens (Saint Louis); Agrafe de saint Louis, au Louvre (Saint Louis); Encadrement emprunté aux Grandes Heures de Simon de Colines, 1543 (Florence); David du Verrocchio (Florence), Tombeau de Pierre et de Jean de Médicis, par le Verrocchio (Florence); Portrait supposé de la Simonetta, par Sandro Botticelli (Florence); Bataille de San' Egidio, par Paolo Uccello (Florence); Émeraude incrustée de dessins d'or de travail indien (Pierres précieuses); Corbeille en filigrane d'or (Pierres précieuses); Médaillon de Constant Ier (Médaillons de l'empire romain); Encadrement composé et dessiné par M. de Bellée pour les « Légendes des bois » d'André Lemoyne..... 67 à 93

1er FÉVRIER. — DEUXIÈME LIVRAISON.

Pages.
Encadrement de page emprunté à un Livre d'Heures de Vérard..... 97
Calice de Reims, eau-forte de M. Paul Laurent; gravure tirée hors texte..... 99
Pièces en orfèvrerie du Trésor de la cathédrale de Reims, dessinées par M. Paul Laurent, gravées par M. Gillot : Reliquaire de Saint-Sixte (XIIe siècle); Reliquaire de l'archevêque Samson (XIIIe siècle); Reliquaire de Saint-Pierre et Saint-Paul (XIVe siècle); Reliquaire des Antiques (XIVe siècle); Reliquaire de la Sainte-Épine (fin du XVe siècle); Reliquaire du Saint-Sépulcre (XVIe siècle)..... 99 à 109
La Reddition de Bréda, par Velazquez; Portrait de D. Balthazar Charles, fils de Philippe IV, par le même..... 113 et 117
Portrait d'un magistrat florentin, par Domenico Ghirlandajo, eau-forte de M. Gaujean, d'après le tableau du Louvre; gravure tirée hors texte..... 139
Moine assis lisant, par Angelico de Fiesole..... 139
Tête de Vierge, dessin de Raphaël du musée d'Oxford..... 140
Portrait de Thomas Inghirami, par Raphaël, dessin de M. J. de la Chevreuse, gravé par MM. Yves et Barret..... 145
Dessins d'ornement et de mobilier, par Charles Percier et Fontaine : Bureau, Soupière pour l'impératrice Joséphine, Cheminée du cabinet de l'Empereur aux Tuileries..... 148 à 157
Fragment du bas-relief de Moitte pour le fronton du Panthéon; Esquisses pour le pendentif de la « Justice » par Gérard, au Panthéon. Cul-de-lampe du XVIIIe siècle..... 158 à 174
Armoiries du roi René d'Anjou; Retable de Saint-Didier à Avignon; Signature du roi René..... 175 à 180
Cafetière en argent modelée par M. Louis Carrier-Belleuse fils pour le concours de l'Union centrale, dessin de M. P. Le Rat. (L'attribution à M. Rouillard, dans la légende de cette gravure, est erronée)..... 182
Monsieur de Pourceaugnac, dessin de M. Louis Leloir, gravé à l'eau-forte par M. L. Flameng, pour le « Molière » de M. Jouaust; gravure tirée hors texte.. 187
Une rue du vieux Caire, en lettre; Statue de bois de Saqqarah et tête de l'Éthiopien Taharka (musée de Boulaq); Réduit de la maison du Muphti, au Caire; bois de l'« Égypte » de M. Ebers..... 188 à 191

1er MARS. — TROISIÈME LIVRAISON.

Tête de page et lettre ornée tirées d'un livre italien du XVe siècle..... 193
Génie, par Mino de Fiesole, à la Badia de Florence; Buste de saint Jean-Baptiste, par le même (Musée du Louvre); Madone, terre cuite peinte et dorée, bas-relief italien du XVe siècle (Musée du Louvre); Madone en marbre attribuée à Lorenzo di Mariano (Musée du Louvre) : dessins de M. Ludovic Letrône, gravés par M. Gillot..... 196 à 205
Lettre L tirée d'un manuscrit du XVe siècle. Arc-boutant de la cathédrale de Chartres en cul-de-lampe..... 205 et 217

Pages.

Tête de page composée et dessinée par Jules Jacquemart; Vase antique dessiné par le même..... 218

Le Christ à la colonne, eau-forte de Jules Jacquemart, d'après une gemme du Musée du Louvre; gravure tirée hors texte..... 223

Dessins de Léonard de Vinci reproduits en fac-similé : Portrait de Léonard; Étude des proportions dans la figure humaine; Lettre A et Étude des proportions de la tête du cheval, tirées des manuscrits de l'Institut; Études de chevelure de femme (Collection de Windsor); Vue prise du Rhigi, dessin à la plume; Tête et Autographe datés de 1478 (Musée des Offices); Études anatomiques (Collection de Windsor); Spécimen de la lettre adressée au duc de Milan (Manuscrit Atlantique, à l'Ambroisienne); Fragment d'écriture et Enfants (Collection de Windsor)..... 225 à 248

Portrait équestre de Ferdinand, infant d'Espagne, par Rubens, en lettre; La Halte, par Camphuysen; Le Matin, par Van der Neer (Collection de M. Roxard de la Salle)..... 249 à 255

Jeune homme à l'œillet, par Frans Hals, eau-forte de M. Champollion, d'après le tableau de la collection de M. Roxard de la Salle; gravure tirée hors texte. 251

Plage de Scheveningue, par Simon de Vlieger, eau-forte de M. G. Greux d'après le tableau de la collection de M. Roxard de la Salle; gravure tirée hors texte..... 255

Revers d'une monnaie de Sardes, en lettre; Minerve découverte au Varvakion; Minerve dite du Théseion; Minerve, bas-relief du Musée de Berlin; Revers d'un tétradrachme d'Antiochus VII, en cul-de-lampe..... 258 à 263

Arrivée au Louvre des objets conquis pendant la campagne d'Italie, d'après un dessin de Charlet, en cul-de-lampe..... 270

Canthare dyonisiaque, gemme grecque du Cabinet des médailles de Paris : dessin de M. Goutzwiller. Camée antique en cul-de-lampe..... 277 et 280

1er AVRIL. — QUATRIÈME LIVRAISON.

Encadrement tiré d'un manuscrit de travail bourguignon-flamand, du XVe siècle; Médaillon de Hans Nuykum, en pierre lithographique, travail allemand du XVIe siècle (Collection Spitzer), en cul-de-lampe..... 281 à 292

Trésor de la cathédrale de Reims : Pente du dais de la Sainte-Ampoule (XVIIe siècle), en tête de page; La Religion, statue de la cathédrale, en lettre. 293

Croix en cristal de roche du XVIe siècle; Peigne liturgique en ivoire du XVe siècle; Chasuble du XIIIe siècle; Chaperon de chape, broderie du XVIe siècle.. 295 à 303

Sarcophage de Jovinus (Cathédrale de Reims), eau-forte de M. P. Laurent, gravure tirée hors texte..... 303

Vénus de Rubens (Galerie Suermondt), en lettre; Armes de Rubens, en cul-de-lampe..... 305 et 314

Galerie de Chantilly : Portrait de Gabrielle de Rochechouart (XVIe siècle); Esquisse du massacre des Innocents, par Le Poussin, du musée Wicar; le Réveil de Psyché, par Prud'hon..... 317 à 325

L'Attente, eau-forte de M. T. de Mare, d'après le tableau de Watteau (Galerie de Chantilly)..... 327

Pages.

Dessins et manuscrits de Léonard de Vinci, reproduits en fac-similé : Tête d'enfant, sanguine (Windsor), en lettre; Mécanisme des ailes appliqué à un appareil fonctionnant sur un lac (Manuscrit B, de l'Institut); Allégorie relative aux voyages lointains (Feuillets de Windsor); Architecture et navigation (Manuscrit B, de l'Institut); Château pour l'île de Chypre (Windsor)... 331 à 346

Portrait de Charles Percier, dessin de David d'Angers (Collection de M. Garnier-Heldevier), en lettre; Fauteuil, Panneau décoratif et Tabouret, composés par C. Percier et Fontaine..... 350 à 364

Femme assise, dessin à la plume de M. Whistler, en lettre; Monogramme de l'artiste, en cul-de-lampe..... 365 et 369

Une rue de Londres, eau-forte originale de M. James Whistler, gravure tirée hors texte..... 367

Exposition des aquarellistes : Chats, par M. Eug. Lambert; Sur la Berge, par M. Roger Jourdain; Marée basse, par M. Duez; Venise, par Mme la baronne Nathaniel de Rothschild : dessins des artistes d'après leurs aquarelles.. 371 à 376

1er MAI. — CINQUIÈME LIVRAISON.

Tapisseries de la collection de M. Spitzer; Encadrement d'après la bordure de la tapisserie : La Vierge assise dans un paysage; L'Enfant Jésus assis entre la Vierge et sainte Anne; Scènes de la vie de la Vierge; L'Annonciation; Histoire de la statue miraculeuse de Notre-Dame-de-Sablon, La Toilette, de la suite de la *Bacchanale,* par Jean Lefèvre : dessins de MM. Goutzwiller et Saint-Elme-Gautier..... 377 à 393

Le Repos pendant la fuite en Égypte, héliogravure de M. Dujardin, d'après une tapisserie flamande de la collection de M. Spitzer; gravure tirée hors texte.. 391

Fronton du Panthéon, par David d'Angers..... 396

Première Esquisse de Gros pour sa coupole de Sainte-Geneviève (Musée Carnavalet); dessin de M. Letrône..... 409

Le Greffeur, par J.-F. Millet; eau-forte de M. Gaujean, d'après le tableau de la collection F. Hartmann; gravure tirée hors texte.. 415

Étude de tête renversée; Fragments des compositions La Picardie, La Guerre et Charles-Martel, par M. Puvis de Chavannes. Dessins de l'artiste.... 417 à 425

Porte de San-Domenico à Urbin, œuvre de Maso di Bartolommeo..... 429

Dix-neuf dessins originaux de M. Paul Renouard sur l'Opéra et son personnel, gravés par MM. Yves et Barret..... 435 à 455

Tableaux de la collection F. Hartmann : Les Falaises à Gruchy, Le Printemps et Les Meules, par J.-F. Millet; Le Four communal dans les Landes, par Th. Rousseau..... 456 à 463

Le Marais dans les Landes, par Th. Rousseau; eau-forte de M. G. Greux, d'après le tableau de la collection F. Hartmann; gravure tirée hors texte..... 459

Lettre et Cul-de-lampe du XVIIIe siècle..... 465 et 472

1er JUIN. — SIXIÈME LIVRAISON.

Pages.

Encadrement composé et dessiné par M. Montalan..... 473

La Force et l'Innocence, dessin de M. Paul Baudry pour son plafond de la Glorification de la Loi, exposé au Salon; héliogravure de M. Dujardin, tirée hors texte..... 473

Salon de 1881 : Trois dessins de M. Paul Baudry, pour les figures de la Loi, l'Autorité et l'Innocence dans le plafond de la Glorification de la Loi; La Chasse et la Pêche, panneaux décoratifs de M. Séon. Gravures en fac-similé, de MM. Yves et Barret, d'après les dessins des artistes..... 481 à 509

La Source, dessin de M. Henner, d'après son tableau du Salon; héliogravure de M. Dujardin, tirée hors texte..... 495

Dessins et écrits de Léonard de Vinci, reproduits en fac-similé par M. Michelet : Enfant jouant avec un chat (Windsor); Feuille de géométrie, botanique, etc. (Manuscrit B de l'Institut); Profil de femme (Windsor); Canal de la Loire à la Saône (Manuscrit Atlantique); Tête de femme et Tête de vieillard (Musée du Louvre)..... 514 à 535

Scènes militaires : Six dessins d'un livre d'esquisses de Jacques Callot, appartenant à Mme Charras..... 543 à 548

Croquis de Callot d'après Holbein (Danse macabre), extrait du « Livre d'esquisses », publié à Vienne par M. Thausing; gravure tirée hors texte..... 547

L'École du dimanche (Sunday School), dessin de M. Charles Keene : Étude de jeune fille endormie, par M. Albert Moore; gravures en fac-similé de MM. Yves et Barret, d'après les dessins originaux des artistes..... 549 et 553

FIN DU TOME VINGT-TROISIÈME DE LA DEUXIÈME PÉRIODE.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — Impr. J. CLAYE. — A. QUANTIN et Cie, rue Saint-Benoît. [720].

N° 1 — 1881. BUREAUX, 8, RUE FAVART. 1er janvier.

LA

CHRONIQUE DES ARTS

ET DE LA CURIOSITÉ

SUPPLÉMENT A LA *GAZETTE DES BEAUX-ARTS*

PARAISSANT LE SAMEDI MATIN

Les abonnés à une année entière de la Gazette des Beaux-Arts *reçoivent gratuitement la* Chronique des Arts et de la Curiosité.

PARIS ET DÉPARTEMENTS :

Un an . . . . . 12 fr. | Six mois. . . . . 8 fr.

PRIME DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

MM. les souscripteurs nouveaux pourront réclamer, comme prime, au prix de 15 francs (franco en province, 20 francs), au lieu de 40 francs, prix de vente, un album relié contenant

20 EAUX-FORTES DE JULES JACQUEMART

Imprimées sur beau papier 1/4 colombier.

La table de cet album est publiée à la dernière page de ce numéro.

CONCOURS ET EXPOSITIONS

LE SALON DE 1881

Le *Journal officiel* du 28 décembre a publié l'arrêté suivant rendu par le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, conformément au vœu émis par le conseil supérieur des beaux-arts, dans sa séance du 13 décembre 1880, et sur la proposition du sous-secrétaire d'État au ministère des beaux-arts :

Article 1er. Les artistes français, peintres, sculpteurs, graveurs, architectes, ayant été admis une fois à l'exposition annuelle des artistes vivants, sont convoqués pour le mercredi 12 janvier à l'effet d'élire un comité de 90 membres qui réglera, d'accord avec l'administration des beaux-arts, les conditions suivant lesquelles se fera l'exposition de 1881.

Art. 2. Ce comité sera élu, par sections, au scrutin de liste et à la majorité relative des votants.

La première section, dite section de peinture, comprendra la peinture, les dessins, les pastels, aquarelles, miniatures, émaux, porcelaines, cartons de vitraux et vitraux, et élira 50 membres.

La seconde section, dite section de sculpture, comprendra la sculpture et la gravure en médaille et sur pierres fines, et élira 20 membres.

La troisième section, dite section d'architecture, élira 10 membres.

La quatrième section, dite section de gravure, comprendra la gravure et la lithographie, et élira 10 membres.

Art. 3. Le scrutin ouvrira au Palais des Champs-Elysées, le mercredi 12 janvier, à huit heures du matin, et sera clos à quatre heures du soir.

Les artistes électeurs seront admis à voter sur la présentation de leur carte électorale et apposeront leur signature sur un registre spécial. Chacun déposera dans l'urne de sa section un bulletin portant les noms des membres choisis par lui.

Les électeurs qui, domiciliés hors de Paris, ou absents momentanément de cette ville, ne pourraient venir en personne voter au jour indiqué plus haut, pourront adresser par la poste, et jusqu'au mardi 11 janvier, à M. le sous-secrétaire d'Etat des beaux-arts, au Palais des Champs-Elysées, un pli cacheté signé d'eux, contenant leur carte électorale et leur bulletin de vote également cacheté.

Ces votes seront mentionnés sur le registre des électeurs.

Art. 4. Le dépouillement du scrutin aura lieu le jour même du vote, à quatre heures du soir, après la clôture des urnes; il sera fait par des fonctionnaires de l'administration des beaux-arts et en présence des artistes qui voudront assister à cette opération.

En cas de non-acceptation d'un ou de plusieurs des membres élus, ils seront remplacés par les membres qui viendront après dans l'ordre des suffrages.

Art. 5. Le sous-secrétaire d'Etat au ministère de l'instruction publique et des beaux-arts est chargé de l'exécution du présent arrêté.

Fait à Paris, le 27 décembre 1880.

JULES FERRY.

NOUVELLES

—

*** Nous apprenons au dernier moment la nouvelle suivante dont nous n'avons pas besoin de faire ressortir l'importance. Le maire d'Athènes a télégraphié hier au préfet de la Seine qu'on venait de découvrir une Minerve de Phidias qui, d'après les termes mêmes de la dépêche, serait « entière et intacte ».

*** Le gouvernement français vient de décider l'établissement au Caire d'une école d'archéologie orientale analogue à celles que nous avons déjà à Rome et à Athènes. M. Maspero, professeur d'égyptologie au Collège de France, chargé d'organiser la nouvelle institution, est parti cette semaine pour l'Egypte.

*** Les crédits suivants sont inscrits au budget des dépenses des beaux-arts de la Ville de Paris :

Travaux de peinture, sculpture, gravure en médailles et taille-douce, 300.000 fr.

Encouragements aux compositeurs d'œuvres musicales, symphoniques et populaires, 10.000 francs.

Publications historiques et topographiques relatives à l'histoire générale de Paris, 69.000 francs.

Subventions à l'École nationale des arts décoratifs, 6,500 fr.; à l'Ecole d'architecture, 10.200 fr.

*** L'Etat vient d'acheter deux tableaux de Michel : un *Paysage* et une *Butte Montmartre*, qui sont destinés au Luxembourg.

*** A l'une des dernières séances de la Société d'archéologie biblique de Londres sous la direction du docteur Samuel Birch, M. Th. Pinchec, du British Museum, a donné lecture d'un mémoire sous ce titre : « Nouvelle liste des rois babyloniens, de l'an 2000 à l'an 1200 avant J.-C. » Ce mémoire contient des observations intéressantes sur la place, dans la chronologie de l'Orient, de certains rois babyloniens, dont les noms ont été récemment découverts et qui comblent des lacunes de la chronologie et de l'histoire de ce pays. Les tablettes sur lesquelles on a retrouvé ces noms proviennent en grande partie des fouilles opérées par les ordres de M. Rassam, sur l'emplacement de l'ancienne Babylone.

La principale tablette est en argile non cuite, de très-petites proportions, mais dans un état de conservation presque complète. Le revers, qui contient la principale liste, donne les noms de onze rois de Babylone avec la durée de leur règne et est le duplicata de la tablette, publiée par M. Georges Smith sous le titre de : « Fragments d'une inscription donnant une partie de la chronologie d'où le canon de Bérose a été copié. »

*** On écrit de Catane au *Journal des Débats :*

Une découverte importante au point de vue historique et archéologique vient d'être faite dans un petit village de la province de Syracuse. Il s'agit d'un monument troglodyte creusé dans le roc vif et ayant 26 mètres de long sur 20 de large et près de 4 mètres de hauteur.

Le professeur Sciutto Patti, à qui on doit cette découverte, pense que ce monument n'est qu'un ancien temple chrétien ; et il est certain que la plupart des choses qu'on y observe permettent de croire qu'un caveau aussi remarquable a pu servir au culte chrétien, d'autant plus que la plupart des historiens s'accordent à dire que le christianisme pénétra en Sicile dans les temps apostoliques. Mais, d'autre part, il est à remarquer que les monuments troglodytes d'origine grecque abondent dans la même localité. Il n'est donc pas impossible que les premiers chrétiens n'aient fait qu'arranger pour les besoins de leur culte ce monument qui existait déjà et qui était peut-être un temple païen. Cette dernière opinion est, en effet, corroborée par la présence des traces, qu'on observe dans le monument en question, d'arcades, de piliers et de colonnes abattus à une époque postérieure à celle de son origine.

Correspondance de Milan

—

DISTRIBUTION DES RÉCOMPENSES AUX ÉCOLES DE L'ACADÉMIE DE BRERA

Dans le magnifique salon des statues du palais de Brera, célèbre par la grandeur de ses proportions, par l'importance des sculptures qu'il contient, des Canova, des Thorwaldsen et de précieux morceaux de l'art antique, a eu lieu, le 19 décembre, la distribution des récompenses aux élèves des écoles des beaux-arts.

La fête était présidée par le commandeur Basile, préfet de la province, entouré d'hommes illustres dans les arts, les lettres et les sciences. Nommons seulement M. Cesare Cantù, le doyen des historiens vivants; M. Cornalia, président de l'Institut lombard des sciences et lettres ; M. Louis Bisi, président de l'Académie de Brera et qui excelle dans l'art de la perspective; le peintre professeur Bertini, le sculpteur P. Barzaghi, MM. Boito, Mongeri, de Castro, Bernacchi, Casnedi et tant d'autres qui contribuent à conserver à Milan le titre de capitale artistique de l'Italie.

Le secrétaire de l'Académie, comte Sebregondi, a ouvert la séance par un discours où, après avoir donné le nombre des élèves qui fréquentent les diverses écoles, plus de mille deux cents, parmi lesquels se trouve un nombre considérable de jeunes filles, il a fortement insisté sur la nécessité où se trouve l'artiste moderne, s'il veut continuer les traditions de gloire qui ont maintenu l'Italie pendant des siècles aux sommets de l'art, de s'inspirer des chefs-d'œuvre légués par ses ancêtres, « *I nostri vecchi.* »

Puis l'orateur a rendu compte des travaux qui se sont accomplis pendant la dernière année à l'école de l'*histoire de l'art*, et à l'école de littérature qui forment le complément des institutions

de l'Académie et jouent un rôle considérable dans l'instruction des artistes milanais.

Parmi les élèves récompensés, quatre-vingt-douze ont obtenu des médailles en argent ou en bronze, quatre-vingt-deux des mentions honorables. Plusieurs écolières figurent parmi les lauréats.

Le Trésor de Minyas

M. et Mme Schliemann sont depuis quelques temps en Béotie, où ils habitent le village de Skripâ, près duquel ils dirigent avec activité des fouilles sur les ruines de la ville d'Orchomènes, l'opulente capitale du royaume autrefois célèbre des Minyens.

Les excavations du docteur Schliemann ont donné peu de résultats et n'ont fait découvrir que des vestiges de tombeaux, des vases analogues à ceux qu'on a trouvés à Mycènes et quelques inscriptions en dialecte éolique que M. Schliemann considère comme d'une grande importance pour la philologie grecque.

Mais si le docteur Schliemann n'a obtenu que des résultats comparativement médiocres dans les fouilles faites sous sa direction, Mme Schliemann, qui, de son côté, faisait des recherches dans une autre partie du même emplacement, a été plus heureuse; elle a trouvé ce que l'on croit être les ruines du « trésor de Minyas ».

Dans une lettre adressée le 23 novembre à l'*Ephéméris*, Mme Schliemann dit : « Vers midi, nous avons fait la découverte d'une porte et d'un passage, à droite du « trésor ». A l'extrémité de ce passage se trouve une seconde porte, conduisant probablement à un tombeau ou à une chambre et fermée par une tablette en pierre couverte de bas-reliefs magnifiques. »

Le commissaire du gouvernement grec attaché aux fouilles s'exprime ainsi sur les découvertes de Mme Schliemann :

« La porte s'ouvre sur un beau passage qui se dirige vers le nord à partir du trésor. A une distance de trois mètres se trouve une énorme pierre tombée du sommet de la voûte, qui intercepte absolument le passage. Cette pierre est ornée de fleurs sculptées, ce qui semble indiquer que la partie décorée de l'intérieur commençait là. La hauteur de la porte n'est pas encore connue; elle a 1 mètre 30 de large. »

Les ruines du trésor de Minyas se trouvent au pied du mont Acontion, sur la rive nord du Céphise, aujourd'hui le Mavronero (les Eaux-Noires), qui descend de l'Œta. La vraie nature du monument et sa destination restent inconnues. Mme Schliemann pense que la porte qui vient d'être découverte conduit à une seconde chambre qui n'a pas été connue des explorateurs précédents et qui peut contenir encore des objets très-précieux d'une haute antiquité.

Les excavations que M. et Mme Schliemann poursuivent énergiquement donneront bientôt la solution du problème.

UNION CENTRALE

RAPPORT DE M. GUIFFREY

(*Suite et fin.* Voir le n° du 11 décembre.)

Toutefois, le jury a remarqué avec regret que la bijouterie proprement dite, l'industrie mettant en œuvre les métaux précieux sous leur aspect naturel pour la parure de la femme, tend de plus en plus à disparaître. La pierre, le diamant surtout fait à l'or une concurrence redoutable, et le plus noble métal est presque réduit à se faire humble, à se cacher, pour laisser toute la place à son éclatant rival. Il y a là autre chose qu'une mode passagère. Sans insister sur les mobiles d'une préférence calculée qui n'a rien à voir aux questions de goût, il était nécessaire de constater ce grave symptôme.

Par contre, l'assemblage et le montage des pierres n'avait jamais atteint le degré de perfection auquel nous les voyons parvenus. On ne sait ce qu'il faut admirer le plus de l'art infini avec lequel ces minces et solides attaches disparaissent sous un éblouissement de feux étincelants, ou des formes d'un naturel exquis, tour à tour empruntées au règne végétal ou au monde des animaux. Dans ce besoin de changement incessant qui caractérise notre temps, les limites d'un goût sévère n'arrêtent pas toujours le chercheur. Mais la mode, dans ses récréations soudaines, aura bien vite fait justice de certaines excentricités.

Si menaçante que soit l'invasion du diamant, le métal ne s'avoue pas encore vaincu. Il a ses champions, et de vaillants champions, je vous assure, qui savent prouver qu'on a tort de négliger les ressources infinies de l'or. L'un s'inspire des bijoux grecs ou étrusques et n'attend rien que de la délicatesse du travail et de la magnificence de la matière. Un autre sait combiner la couleur de l'émeraude ou du rubis avec les brillants effets de l'émail. Le bijoutier émailleur a remis en honneur les procédés qui faisaient la gloire des grands artistes de la Renaissance. On aurait peine à distinguer, dans bien des cas, l'imitation du modèle.

Un groupe de bijoutiers consacre exclusivement ses talents à un ordre tout spécial de travaux. Longtemps l'art du lapidaire fut en complet oubli. Nous assistons à sa résurrection. Dans la monture des cristaux et des gemmes, le goût n'est plus guidé par la destination de l'objet; aussi la perfection du travail fut-elle tout le prix de ces ornements exquis relevant et faisant valoir une admirable matière.

L'importance des œuvres qui constituaient le domaine de la deuxième section a paru exiger un nombre de récompenses supérieur à celui des prix proposés par l'Union centrale. Est-il besoin d'ajouter que le jury a facilement obtenu gain de cause auprès des organisateurs de l'exposition, et qu'il a pu couronner ainsi tous les genres et tous les mérites, non-seulement parmi les chefs de maison, mais encore parmi les collaborateurs?

En passant des métaux précieux aux métaux usuels, nous constaterons, avec le rapporteur des classes sept, huit, neuf, dix et onze, qui forment la troisième section, un ensemble d'efforts et de résultats des plus intéressants.

Ici, d'ailleurs, nous rencontrons plusieurs industries sans rivales dans les pays étrangers. La réputation du bronze d'art français semble depuis longtemps ne plus pouvoir grandir, et chaque exposition vient révéler d'incessants progrès, de nouveaux perfectionnements dans la fabrication.

A côté des ateliers anciens ou récemment fondés, qui s'occupent de la reproduction des œuvres de la sculpture, d'autres maisons se consacrent spécialement à l'imitation des bronzes anciens, un des luxes de l'ameublement au dix-septième et au dix-huitième siècle. On ne saurait pousser plus loin l'exactitude dans la copie.

Le jury de la troisième section, en signalant l'exécution irréprochable de certaines œuvres dans la serrurerie d'art, notamment, n'a pu s'empêcher d'indiquer un danger. La dextérité de l'ouvrier ne connaît plus de limites, c'est incontestable. Sous sa main, le fer s'assouplit, devient docile, obéit à tous les caprices de la volonté, on ne peut le nier. Mais cet étalage d'une étonnante virtuosité répond-il à toutes les exigences du goût? Une grille de fer doit avant tout présenter l'aspect d'une inflexible rigidité. Si vous la décorez de guirlandes et de minces feuilles de métal patiemment martelées, vous la dénaturez, vous la faites mentir.

A part ces réserves, la serrurerie d'art montrait ici de véritables chefs-d'œuvre de maîtrise et aurait pu disputer la palme aux ouvrages de ferronnerie des temps passés, représentés par tant de spécimens intéressants dans les galeries du premier étage.

Bien d'autres métaux que le fer reçoivent des applications industrielles où l'art entre pour une part plus ou moins large.

Le repoussage du cuivre et du plomb au moyen du marteau donne aujourd'hui des résultats surprenants. Le sculpteur n'a plus à craindre que son œuvre s'affaisse sous le poids de la matière, et les statues gigantesques peuvent s'élever désormais, sans danger pour la solidité des piliers, au sommet des édifices les plus élancés.

Le plomb, sous un marteau habile, sait revêtir les formes les plus délicates. Ses partisans ont démontré que rien ne lui est impossible. Maintenant que la preuve est faite, le jury l'engage à rester dans son domaine et à ne pas rechercher à plaisir les difficultés pour l'unique satisfaction d'étaler plus de dextérité que de goût.

La quatrième et dernière section réunissait les deux pôles extrêmes de l'exposition. En effet, à côté de la classe première, consacrée à la métallurgie, aux outils et procédés, elle avait à examiner la classe 12 qui, sous le nom élastique de métiers annexes, invitait au concours de véritables artistes.

Se conformant aux intentions du programme, le jury a passé en revue avec grand soin et avec un véritable plaisir les deux salles où se trouvaient groupées, d'un côté la gravure, d'un autre côté l'émaillerie. La première ne pouvait songer à entrer en lutte avec les concours du Salon annuel des beaux-arts ; de là une infériorité forcée. Toutefois, on remarquait de bonnes applications industrielles, de curieux essais de gravure et de ciselure à l'acide. Le résultat cherché n'est pas encore obtenu ; mais ces tentatives partent d'une idée juste et, par conséquent, ne peuvent manquer d'aboutir.

Du côté de l'émaillerie, si on avait à regretter l'absence de certains maîtres qui ont rendu à cet art tout son éclat, on constatait néanmoins un ensemble de talents fort respectable. Nombre de pièces remarquables se trouvaient disséminées dans les vitrines de la nef. Le jury n'a rien négligé et son examen lui a laissé l'impression la plus favorable. Sans doute nous ne possédons pas, nous n'aurons probablement jamais la minutieuse patience des Orientaux. Qu'importe, si nous obtenons par des moyens différents des effets aussi étonnants! Plus d'un Japonais, croyez-le bien, s'est arrêté avec admiration devant les merveilleux émaux de certains de nos cloisonneurs.

Il reste à parler des concours spéciaux du métal, au nombre de trente-trois, qui complétaient cette sixième exposition. Quelques rapides observations suffiront pour tirer de cette nouvelle institution l'enseignement qui en ressort.

Dans chacune des industries qui mettent en œuvre le métal, un double concours était ouvert : l'un pour les dessinateurs et modeleurs à qui on demandait simplement un projet ; l'autre pour les artisans qui exécutent : ceux-ci devaient fournir une pièce achevée. Peut-être n'a-t-on pas assez remarqué que cette division même exigeait des concurrents des qualités assez différentes? Si à l'une comme à l'autre de ces deux catégories s'imposait la loi de subordonner le décor à l'emploi de l'objet, à sa destination pratique, il est bien évident que l'invention jouait un rôle prépondérant dans les cours de composition, tandis que, dans ceux des œuvres exécutées, l'habileté de la main, le travail de l'outil occupaient la première place.

Ce qui apparaît bien clairement de l'examen des modèles, aussi bien que de la comparaison des travaux achevés, c'est un défaut presque absolu d'originalité, un oubli à peu près complet des principes de la décoration. « Chacun, disait un « des rapporteurs, ne s'est laissé guider que par « son imagination dont les suggestions brillantes « n'étaient pas dirigées par de sages et méthodi- « ques études. » Cette critique est adressée aux exposants de la nef; elle s'appliquerait encore mieux aux concours spéciaux du métal. Elle prouve que partout le mal a une même origine.

Les concours institués par l'Union centrale n'ont pas tous donné un résultat. Plusieurs n'ont tenté personne. Dans d'autres, un seul concurrent se présentait. Enfin, dans plusieurs classes, malgré le nombre des rivaux, le jury n'a pas rencontré de supériorité assez marquée pour attribuer un prix et s'est borné à décerner une ou plusieurs mentions. Tout en regrettant cette sévérité, le conseil d'administration ne pouvait s'attribuer le droit de réformer un jugement fortement motivé et sans appel.

Sur les trente-trois récompenses nouvelles créées pour la circonstance, douze seulement ont été décernées. Par contre, le prix suprême, la plaquette d'or s'est trouvée chaudement disputée. Chaque section avait son favori, et le jury supérieur n'a pu tomber d'accord du premier coup sur les mérites respectifs de la cafetière définitivement primée, du plat de cuivre, de l'intaille et du bracelet d'émail jugés dignes de la distinction suprême. Rien de plus malaisé d'ailleurs que de mettre dans la même balance des œuvres aussi dissemblables. Si la cafetière d'argent l'a emporté en dernier lieu, la victoire tient pour beau-

coup à l'originalité de la forme, à la nouveauté de la décoration, mérites d'autant plus dignes d'attention qu'ils sont plus rares. Après la proclamation du vainqueur, le jury s'est réuni dans une même pensée pour applaudir à la collaboration de quatre ouvriers ou contre-maîtres du même atelier, qui savaient si bien justifier leur belle devise : *L'union fait le succès.*

En somme, ces concours spéciaux n'ont pas produit peut-être aujourd'hui tous les résultats qu'on en pouvait espérer. Cet insuccès partiel indiquerait-il que vous avez fait une tentative stérile et que vous ne deviez pas la renouveler ? Vous serez tous d'accord pour répondre non. Les concours, en effet, ont accusé davantage, ont rendu plus sensible la démonstration fournie par l'exposition de l'industrie. D'un côté comme de l'autre, le mal a la même origine. Depuis longtemps, l'Union centrale l'a signalé hautement et a indiqué le remède. Nous devons en dire quelques mots.

L'Etat s'occupe enfin de l'organisation sérieuse et méthodique du dessin, seule base de tout art, de toute décoration industrielle. Il était temps vraiment qu'on entrât dans cette voie.

En 1665, Colbert promettait aux tapissiers d'Aubusson une école de dessin. La ville d'Aubusson attend encore son école. Cependant, il y a douze ou quinze ans à peine, un ouvrier intelligent représentait énergiquement, dans un congrès régional, les anciennes promesses de la monarchie et les besoins urgents de l'industrie locale.

Et ce n'est pas là un exemple isolé. Dans tous les centres de production active, l'enseignement méthodique, raisonné du dessin doit constituer un des éléments essentiels de l'instruction primaire. Toutes les villes n'ont pas, comme Limoges, la bonne fortune de posséder un généreux citoyen qui a fait de ses propres ressources, sans rien demander à qui que ce soit, ce que l'Etat seul peut faire dans la plupart des cas.

Il faut que l'enseignement du dessin se répande sur tous les points de la France ; il faut que les tapissiers d'Aubusson, comme tous les autres corps de métier, aient enfin ces écoles, depuis si longtemps promises, depuis si longtemps attendues ; il faut que tous les jeunes apprentis apprennent de bonne heure que l'art français a un noble passé, une réputation glorieuse à soutenir. Il faut qu'au lieu d'aller chercher un peu partout, sans discernement, leurs guides et leurs inspirations, nos artistes de l'industrie retrempent leur talent dans les sources du génie national fait de simplicité, de grâce et de mesure.

Ils apprendront bientôt que les sculpteurs et les architectes de l'ancienne France, comme toutes les industries qui se rattachent à l'art de la décoration, l'orfèvrerie, la bijouterie, l'émaillerie, la serrurerie, la gravure en médailles et en pierres fines, ont produit sur notre sol des fruits assez brillants et assez savoureux pour qu'il soit superflu d'aller chercher au loin des greffes exotiques qui végéteraient péniblement et dépériraient sous notre climat. Et on reviendra alors aux pures, aux saines et fortifiantes traditions françaises !

Ce n'est pas tout encore. La création définitive, immédiate d'un établissement dont la nécessité n'est plus à démontrer, est vivement réclamée par le jury tout entier.

Le musée des arts décoratifs existe depuis deux ans. Il vit. Mais notre ambition va plus loin, et nous ne nous déclarerons satisfaits que quand il pourra donner tous les bienfaits qu'on en attend. Si votre expérience, les résultats déjà obtenus, vous désignent pour diriger cette nouvelle fondation, pour lui donner une impulsion active et féconde, le concours de l'Etat devient désormais indispensable.

Quand la Convention nationale fondait, en 1794, le Conservatoire des arts et métiers, proclamant ainsi l'union nécessaire de l'art et de la science ; quand le Directoire ouvrait, en 1798, la première exposition de l'industrie, quand le ministre Chaptal, en 1802, présidait à la constitution de la *Société pour l'encouragement de l'industrie nationale*, nos ancêtres jetaient les bases de la prospérité industrielle de la France. Autres temps, autres besoins. On exige aujourd'hui que l'objet le plus utile revête une forme agréable, une décoration rationnelle. Il s'agit donc de fonder le Conservatoire, ou, comme le disait un des rapporteurs, le Luxembourg et le Louvre en même temps des arts décoratifs français.

D'autres nations ont pris les devants. Serons-nous les derniers à entrer dans cette voie ? Nous ne parlons pas seulement ici de cette grande institution anglaise avec qui l'Union centrale contracte, à chacune de ses expositions, une dette nouvelle. Mais parcourez l'Allemagne, l'Autriche, la Belgique, d'autres pays encore. De tous côtés, d'immenses palais s'élèvent, offrant à l'étude des modestes artistes de l'industrie les modèles des meilleures époques. Vienne, Berlin, Munich, Dresde, des villes de moindre importance, telles que Nuremberg, Cassel, Stuttgard, ont leurs musées où l'art et l'industrie sont rapprochés pour l'éducation de l'ouvrier. Les paroles que vient de prononcer M. le sous-secrétaire d'Etat aux beaux-arts nous donnent bonne confiance et nous prouvent que la République calme, riche et pacifique de 1880 ne prendra pas moins souci que la République agitée, besogneuse et guerrière de 1800, des intérêts, des besoins et de la prospérité de l'industrie nationale !

BIBLIOGRAPHIE

Van Dyck et ses Elèves, par Alfred Michiels 1 vol. grand in-8° de 580 pages, contenant cinq eaux-fortes reproduites d'après les originaux du maître, et seize gravures dont douze hors texte. Renouard, éditeur, 6, rue de Tournon. — Prix : 20 francs.

Le nouveau livre de M. Alfred Michiels, va éclairer d'une abondante lumière la vie et les œuvres d'un grand peintre. L'auteur a trouvé des documents manuscrits et des pièces authentiques, qui annulent en grande partie ce qu'on a écrit relativement à l'illustre portraitiste et comblent de fâcheuses lacunes. Le gouvernement français, appréciant l'importance des premières découvertes, avait chargé l'auteur d'aller faire des recherches en Italie et en Angleterre ; elles ont produit les résultats les plus heureux. Grâce aux papiers

inédits, qui contiennent l'itinéraire de Van Dyck pendant son séjour au delà des Alpes, M. Michiels a pu recommencer son voyage, suivre pour ainsi dire le maître de ville en ville, étudier le développement progressif de son talent, car c'est en Italie que s'est formée sa manière. Arrivé à Gênes le 20 novembre 1621, il n'avait pas encore à cette époque de style personnel; lorsqu'il abandonna la Péninsule au commencement du mois de juillet 1625, il était maître de son pinceau et de sa destinée. La courtoisie avec laquelle on a facilité les études de M. Michiels dans les appartements de la reine d'Angleterre, au château de Windsor et à Buckingham-Palace, lui a permis de décrire avec la plus grande exactitude le dernier style de Van Dyck.

Cet ouvrage important forme un beau volume dont l'édition fait honneur à la maison Renouard, qui a déjà tant fait pour l'histoire de l'art.

—

Le Tour du monde, 1043e livraison. — La Syrie d'aujourd'hui, par M. Lortet, doyen de la Faculté de médecine de Lyon, chargé d'une mission scientifique par M. le Ministre de l'instruction publique. — Texte et dessins inédits. — Douze dessins de Th. Weber, Taylor, Clément, P. Sellier et Pranishnikoff.

Bureaux à la librairie HACHETTE et Cie, boulevard Saint-Germain, 79, à Paris.

Journal de la jeunesse, 422e livraison. — Texte par J. Girardin, André Bourquien, Eugène Muller et Frédéric Dillaye. — Dessins : Tofani, Morin, Castelli.

—

Nos abonnés nous demandent souvent des renseignements sur les livres qui paraissent; nous ne croyons mieux faire que de leur conseiller de prendre le Moniteur bibliographique.

Demander un numéro spécimen, Paris, 5, rue des Saints-Pères.

On demande à acheter des **cheminées anciennes** monumentales, style Renaissance ou gothique. S'adresser à M. Jeaujean, à l'*Événement*, 10, boulevard des Italiens.

VENTE DE LA BIBLIOTHÈQUE
DE FEU
M. ADHÉMAR SAZERAC DE FORGE
Le 10 janvier et les 13 jours suivants
RUE DES BONS-ENFANTS, 28

Cette bibliothèque se compose de 2.500 nos. Nombreux ouvrages sur la *Théologie, l'Histoire des Religions, les Beaux-Arts, les Belles-Lettres, la Musique*, anciens poètes, noblesse, bibliographie, etc.

Me GEORGES BOULLAND, commissaire-priseur, 26, rue Neuve-des-Petits-Champs,

Assisté de M. A. CHOSSONNERY, libraire, 47, quai des Grands-Augustins.

VENTE DE
LIVRES ANCIENS ET MODERNES
Provenant de la bibliothèque de M. H. HEBER, ancien bibliothécaire,
RUE DES BONS-ENFANTS, 28, SALLE N° 1,

Le lundi 3 janvier, et les 4 jours suivants, à *7 h. 1/2 du soir*,

Par le ministère de Me GEORGES BOULLAND, commissaire-priseur, rue Neuve-des-Petits-Champs, n. 26,

Assisté de M. CHOSSONNERY, libraire-expert, quai des Grands-Augustins, 47,

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

E. LOWENGARD
26, rue Buffault, 26
près la rue de Châteaudun
Spécialité de Tapisseries, d'Etoffes et d'Ameublements anciens
OBJETS D'ART ET DE CURIOSITÉS, ETC.
BOISERIES ANCIENNES
FAIENCES et PORCELAINES
ARMES, BRONZES, EMAUX

B. SOMMER
rue de Richelieu, 92.
Objets d'Art anciens de la Chine et du Japon
Spécialités de pièces d'Echantillons
PROVENANCE DIRECTE

OBJETS D'ART — AUTOGRAPHES
TABLEAUX ANCIENS ET MODERNES
ANTOINE BAER
Expert
Paris, 2, rue Laffitte

EN VENTE CHEZ RAPILLY,
QUAI MALAQUAIS, 5, PARIS

Catalogue raisonné de l'œuvre peint, dessiné et gravé d'Antoine Watteau, par Edmond **Goncourt**. Paris, 1875, in-8° br.
Sur papier chamois..... 12 fr.
Sur papier vergé..... 24 fr.

Catalogue raisonné de l'œuvre peint, dessiné et gravé de P.-P. Prud'hon, par Edmond de **Goncourt**. Paris, 1876, in-8° br.
Sur papier chamois..... 12 fr.
Sur papier vergé..... 24 fr

COLLECTION D'UN AMATEUR

TABLEAUX

ANCIENS

Dessins de Maîtres, Pastels, Aquarelles

BELLES TAPISSERIES DES GOBELINS

MARBRES, BRONZES

BEAUX MEUBLES LOUIS XVI ORNÉS DE BRONZES

OBJETS DE CURIOSITÉ

MEUBLES DE SALON EN TAPISSERIES DE BEAUVAIS

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 8

Les jeudi 27 et vendredi 28 janvier 1881 à deux heures

COMMISSAIRE-PRISEUR :

Me ESCRIBE, 6, rue de Hanovre

EXPERTS :

M. HARO ✻, peintre-expert
14, rue Visconti, et rue Bonaparte, 20

M. A. BLOCHE, expert
rue Laffitte, 44

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

EXPOSITIONS :

Particulière :
Le mardi 25 janvier 1881.

Publique :
Le mercredi 26 janvier 1881

De une heure et demie à cinq heures et demie.

PRIME DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

ALBUM RELIÉ

DE

VINGT EAUX-FORTES

DE

JULES JACQUEMART

Tirées sur beau papier in-4 colombier, reliure en basane

TABLE DES GRAVURES

1. — Miroir français du XVIe siècle.
2. — Le Soldat et la Fillette qui rit, d'après Vander Meer.
3. — Bijoux antiques (musée Campana).
4. — Aiguière à grotesques d'Urbino.
5. — Scène espagnole, d'après Goya.
6. — Objets orientaux.
7. — Moïse, de Michel-Ange.
8. — Trépied ciselé par Gouthière.
9. — Bijoux du XVIe siècle.
10. — La Minerve de Besançon, bronze antique
11. — Bijoux (collection Czartoriski).
12. — Plat d'Urbino.
13. — Buste de Henri III (bronze).
14. — Vase à boire, argent et vermeil.
15. — Chez Berne-Bellecour.
16. — Vénus marine, bas-relief en bronze.
17. — Armes du XVIe siècle.
18. — Ivoire et céladons.
19. — Vase en émail cloisonné.
20. — Christ à la colonne.

Planches choisies dans la Collection de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS

La gravure *Christ à la Colonne* est complètement inédite

MM. les abonnés de 1881 pourront retirer un exemplaire de cet album, au bureau de *la Gazette*, au prix de 15 francs, au lieu de 40 francs, prix de vente (franco en province, 20 francs).

ON SOUSCRIT AU BUREAU DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

8, RUE FAVART, A PARIS

Paris. — Imp. F. DEBONS et Cie, 16, rue du Croissant. *Le Rédacteur en chef, gérant :* LOUIS GONSE

N° 1 — 1881. BUREAUX, 8, RUE FAVART. 8 janvier.

LA CHRONIQUE DES ARTS

ET DE LA CURIOSITÉ

SUPPLÉMENT A LA *GAZETTE DES BEAUX-ARTS*

PARAISSANT LE SAMEDI MATIN

Les abonnés à une année entière de la Gazette des Beaux-Arts *reçoivent gratuitement la* Chronique des Arts et de la Curiosité.

PARIS ET DÉPARTEMENTS :

Un an. . . . . 12 fr. | Six mois. . . . . 8 fr.

PRIME DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

MM. les souscripteurs nouveaux pourront réclamer, comme prime, au prix de 15 francs (franco en province, 20 francs), au lieu de 40 francs, prix de vente, un album relié contenant

20 EAUX-FORTES DE JULES JACQUEMART

Imprimées sur beau papier 1/4 colombier.

La table de cet album est publiée à la dernière page de ce numéro.

CONCOURS ET EXPOSITIONS

Le Salon de 1881

Le *Journal officiel* publie l'avis suivant émané du sous-secrétaire d'Etat des beaux-arts :

Le sous-secrétaire d'Etat rappelle à MM. les artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs, que les élections pour le comité chargé de régler l'organisation de l'exposition auront lieu au palais des Champs-Elysées, le mercredi 12 janvier, de huit heures à quatre heures.

Sont électeurs tous les artistes français ayant exposé une fois à l'exposition de Paris.

Des cartes électorales spéciales leur sont délivrées tous les jours non fériés, de dix heures à quatre heures, au commissariat général des expositions des Beaux-Arts, palais des Champs-Elysées (porte n° 1).

Les artistes s'agitent beaucoup en ce moment ; ils tiennent des réunions et formulent des programmes. Nous croyons inutile de nous étendre sur ces travaux préparatoires Le jour des décisions effectives approche.

—

Le 1er février s'ouvrira, rue Le Peletier, dans le local de la Société des aquarellistes, une exposition des aquarelles et dessins de **Jules Jacquemart.** On espère que M. Antony Roux, de Marseille, qui possède une série de 20 aquarelles destinées à illustrer les Fables de La Fontaine, voudra bien les envoyer à cette exposition posthume. Ces compositions originales montreront un des côtés les moins connus du talent de l'éminent artiste que la mort nous a enlevé il y a quelques mois.

—

L'Exposition de **Montpellier** ouvrira le 24 avril prochain.

—

Le 1er janvier se sont ouvertes les deux grandes Expositions connues comme les *Salons d'hiver*. La première, organisée par l'**Académie royale** des arts dans la galerie de Burlington house, et qui consiste, pour la dixième fois, en une exposition rétrospective n'épuise pas encore les richesses artistiques privées de l'Angleterre. On remarque surtout les dessins de Flaxman et une riche collection de tableaux de l'école hollandaise, ainsi que plusieurs beaux Gainsborough et Reynolds.

La seconde Exposition est celle de la galerie rurale, fondée par sir C. Coutts Lindsay et **Grosvenor Gallery**, qui contient surtout des dessins des peintres vivants les plus célèbres : MM. Poynter, Millais et Burne Jones, de l'école préraphaéliste.

—

Le Burlington Fine arts Club, continuant sa série d'expositions annuelles, en prépare une en ce moment, destinée à montrer l'origine et les progrès de la **gravure en manière noire.**

Une Société de peintres-graveurs à l'eau-forte vient de se fonder à Londres ; parmi les noms des membres fondateurs, on remarque ceux de MM Seymour Haden, Macbeth, A. Legros, James Tissot. La première exposition organisée par cette nouvelle association sera ouverte le 4 avril prochain dans la **Hanover Gallery**, New Bond Street. Le but de la Société est d'encourager la pratique de l'art de l'eau-forte originale ; les reproductions de peintures, dessins ou autres objets par d'autres mains que celles de leurs auteurs, ne seront pas admises ; par contre, les eaux-fortes originales des aquafortistes du moment, qui se font une spécialité de la reproduction sur le cuivre des œuvres des autres, seront les bienvenues.

NOUVELLES

—

*** M. Guillaume, de l'Institut, vient d'être chargé de faire la statue de Nicéphore Niepce, l'inventeur de la photographie, qui sera inaugurée en mai prochain, à Chalon-sur-Saône, à l'occasion du concours régional.

*** Dans une séance du Conseil municipal, M. Aristide Rey a proposé d'adopter une proposition de MM. Cadet et Sigismond Lacroix, tendant à une souscription de 500 fr. pour l'érection d'un monument à Joseph Barra et à l'ouverture d'un concours pour la composition d'une gravure représentant la mort de Barra, laquelle serait placée dans toutes les écoles. Cette proposition est adoptée, sous la réserve qu'il n'y aura pas de concours, et que l'administration sera chargée de faire reproduire l'œuvre de David.

*** D'après une dépêche du *Times*, M. Schliemann a offert à l'empereur d'Allemagne toutes les antiquités recueillies sur l'emplacement de Troie, antiquités qui ont été exposées pendant longtemps au musée de *South Kensington*, à Londres.

*** M. J.-C. Robinson, le véritable fondateur du musée de South Kensington et l'auteur bien connu de nombreux travaux sur l'histoire de l'art, vient d'être nommé inspecteur des tableaux de la Reine en remplacement de M. Redgrave, qui était devenu aveugle il y a quelques années. Les trésors de Windsor Castle, d'Hampton Court et de Buckingham Palace étant désormais entre les mains d'un connaisseur actif et enthousiaste, il est à espérer que les collections royales deviendront d'un accès plus facile, que la galerie d'Hampton Court sera promptement réorganisée et que de bons catalogues de ces trésors presque inconnus seront prochainement publiés.

*** M. Charles Sackville Bale, un des amateurs les plus connus de Londres, est mort dernièrement âgé de près de 90 ans. Il avait depuis sa jeunesse réuni des objets d'art de tous genres et, suivant les intentions bien connues du propriétaire, cette énorme collection sera vendue en mai chez MM. Christie. On assure que la vente durera plus de vingt jours et l'on estime qu'elle produira plus de cent mille livres sterling. M. Bale avait quelques portefeuilles de superbes et rares estampes et une magnifique série de dessins des grands maîtres, particulièrement de l'école hollandaise.

*** Les parents de Mme Thiers, dit le *Siècle*, autres que Mlle Dosne, n'ont, y compris le général Charlemagne, absolument rien, la défunte laissant à cet égard Mlle Dosne libre de leur léguer à son tour ce qu'elle voudra bien.

Celle-ci est instituée légataire universelle, à la charge pour elle de donner immédiatement au Louvre non-seulement les diverses collections de M. Thiers, mais encore la collection des porcelaines de Saxe qu'avait formée Mme Thiers elle-même.

Mlle Dosne s'occupe déjà du transport et de l'installation de ces collections.

Elle joint à ces legs un joyau dont elle a hérité, le collier de pierres fines que Mme Thiers ne porta qu'en de très-rares occasions. Ce collier n'a qu'un parent au monde, à la cour de Russie, et vaut, assure-t-on, plus de trois cent mille francs.

NÉCROLOGIE

—

M. Lefuel, l'architecte bien connu, vient de mourir. Il y a quelques mois à peine, il soumettait à une commission du Sénat son projet de restauration du palais des Tuileries. Ses plans et devis avaient reçu l'approbation à peu près complète de la commission.

M. Lefuel était né à Versailles en 1810. Après avoir étudié quelque temps l'architecture sous son père, il entra à l'Ecole des beaux-arts, où il remporta le prix de Rome en 1839. A son retour de Rome, il ouvrit un atelier d'élèves, et fut nommé en 1848 architecte du château de Meudon. Il fut appelé bientôt après aux mêmes fonctions au palais de Fontainebleau, et, en 1854, à la mort de Visconti, il fut chargé de l'achèvement des galeries qui devaient relier les Tuileries au Louvre.

C'est lui aussi qui conduisit, comme architecte en chef, les travaux du Palais de l'Industrie pour l'Exposition universelle de 1855. Il fut élu, la même année, membre de l'Institut, en remplacement de Gauthier. M. Lefuel était depuis cette époque architecte en chef du Louvre et des palais nationaux.

Il était commandeur de la Légion d'honneur depuis 1867.

—

Nous apprenons la mort du dessinateur **Léveillé**, qui vient de succomber à une hémorrhagie cérébrale.

Il est peu de publications médicales soignées dont au moins une partie des planches n'aient été dessinées par lui. Son grand ouvrage est le fameux *Traité d'anatomie* de Bourgery, Jacob et Léveillé, qui sera difficilement égalé.

Jusqu'à ses derniers moments il s'est occupé de dessins anatomiques.

LA TAPISSERIE A BOULOGNE-SUR-MER

L'histoire de la tapisserie en France dans les temps modernes est faite, ou bien peu s'en faut, pour les centres principaux où cette belle industrie artistique s'est développée avec le plus d'éclat, les Gobelins, la Savonnerie, Beauvais, Aubusson, etc.

Quant aux ateliers secondaires, les documents qui les concernent sont encore enfouis et disséminés dans les archives, les bibliothèques et les collections particulières : lorsqu'ils auront été compulsés par les chercheurs et mis au jour, il deviendra possible de les résumer en une vaste synthèse et de tenter d'écrire cette histoire pour la France entière.

Après les notes intéressantes par lesquelles M. Gaston Le Breton (1) établit avec une rare compétence l'existence de fabriques de tapisseries dans la capitale de la Normandie, voici quelques pièces qui traitent de l'établissement, au commencement du XVII[e] siècle, d'ateliers semblables à Boulogne-sur-Mer, et qui complètent les renseignements réunis par M. le conservateur du Musée de Rouen.

Le 16 septembre 1613, la Cour de la sénéchaussée est saisie d'une demande qui lui est adressée en faveur du sieur de La Planche : quoique le nom de baptême manque, tout indique qu'il s'agit de François, l'associé de Marc de Coomans, plutôt que de son fils Raphaël qui lui succéda en 1629 avec Charles de Coomans dans la direction de la manufacture établie au faubourg Saint-Marcel, à proximité des ateliers de la famille Gobelin.

On lit en effet au *Livre Verd* (2), fol. 238:

« Sur ce que Monseigneur le duc Despernon (3) « a envoié ses lettres tant a monsieur de Campa- « gno (4), commandant pour le Service du Roy en « cette ville et parcs, en l'absence dudit seigneur « duc que a nous (5) quy ont esté delipurées par « le Sieur de La Planche, entrepreneur des ma- « nufactures de tapiseries de Flandres en France « par lesquelles il vœult et entend qu'il y soit « apporté ce qu'il sera possible et de bailler loge- « ment ou se puissent mettre les ouvriers.

« A esté délibéré, advisé et mesme accordé « audit Sieur de La Planche que ledit logement « sera baillé à leur arrivée en la basse ville de « Boullongne. »

A quelle date arrivèrent les ouvriers? D'où venaient-ils? Quelles pièces produisirent-ils? Le Sieur de La Planche établit-il des ateliers de teinture ainsi qu'une manufacture? Quelles suites donna-t-il à son projet? — Autant de points sur lesquels les archives restent muettes. Un nom de rue est l'unique indice de l'existence d'une succursale des Gobelins à Boulogne. A la basse ville, sur des terrains que des plans du milieu du XVI[e] siècle marquent comme à peu près vagues, au-dessous du cimetière qui entourait l'église de St-Nicolas, on trouve une rue qui porta jusqu'en 1823 le nom de rue des Gobelins, et l'emplacement de la fabrique de tapisseries est indiqué dans les dépendances de la maison où le Sieur Baret avait son magasin de voitures et fit construire en 1772 une salle de théâtre (1). S'il existe des ateliers de teinture, il faudrait en chercher l'emplacement le long du ruisseau des teintureries ou tintelleries, sur lequel on connaît des ateliers de teinture plus d'un siècle avant cette date.

Il faut franchir un intervalle de près d'un siècle pour découvrir une seconde trace de l'introduction de l'industrie de la tapisserie dans le Boulonnais.

Suivant le Registre (2) aux causes (p.p. 4-171) à la date « du Vendredy seizième jour de Septem- « bre 1701, par devant Houbrone (3), vice-mayeur, « en présence de Duval, eschevin, etc., est com- « paru... l'audience tenant Jacques de La Guèse, « marchand à Paris, iceluy en personne entre- « preneur des Manufactures Royales, lequel nous « auroit dit, et remonstré auvoir obtenu du Roy « des lettres patentes données à Versailles, au « mois de février 1686... enregistrées en parle- « ment le 16 décembre 1687 par les queles Sa Ma- « jesté auroit accordé et octroyé audit de La « Guèse et à Pierre Maurier son beau-frère le « pouvoir et la faculté non-seulement de con- « tinuer la fabrique et manufacture des moc- « quettes ou mocquades facon de Flandres (4) en « la ville d'Abbeville encore pour le temps quy « reste à expirer du privilège accordé au sieur « Gaspard Le Clercq (5) au mois de may 1667, re- « gistré en parlement le 26 mars 1668, mais aussi « de continuer dans ladite ville d'Abbeville et « autres lieux du Royaume quy leur seront plus « comodes ladite fabrique de mocquettes ou moc- « quades encore pendant le temps de vingt « années à compter du jour de l'expiration du « privilège accordé audit Le Clercq...

« Nous ayant le dit sieur de la Guèse, requis « humblement qu'il nous plust faire registrer les « dites lettres de continuation du privilège pour « par luy, ses associés et commis, jouir du con- « tenu en icelles dans cette ville de Boulogne, ses

(1) *Chronique des arts et de la curiosité*, n. 40, 1830. 18 décembre, p. 320-322, et n° 41, une note de M. Bonaffé.

(2) N. 1013. Inventaire des archives communales.

(3) Jean-Louis de Nogaret, duc d'Epernon, gouverneur de Boulogne et du Boulonnais depuis 1582.

(4) Bertrand de Patras, seigneur de Campaigno, sous-gouverneur depuis 1596.

(5) Le lieutenant-général de la sénéchaussée était Adam Le Vasseur, seigneur de Quesnes, conseiller au Parlement de Paris.

(1) Morand, « Année historique ».

(2) N. 1080. Inv. des arch. comm.

(3) Claude Houbronne, sieur d'Auvringhen.

(4) Basse-Lisse.

(5) Sur les privilèges accordés au Hollandais Philippe Le Clercq, prorogés à ses successeurs jusqu'en 1770, voir C. Louandre, « Histoire du Ponthieu, » t. II p. 373-376.

« circonstances et dépendances, et conséquemment « y faire fabriquer des mocquettes de laine, des « mocquades de soye et autres estophes utiles « pour employer les matières qui croissent et « viennent dans le pays de Boulonnois.

« Sur quoy... nous avons permis et permettons « à iceluy sieur de la Guèse de faire registrer les- « dites lettres de continuation des privilèges en « faisant jouïr par luy, ses associés et comis, du « contenu en icelles dans cette ville de Boulogne, « ses circonstances et dépendances, et en consé- « quence y faire fabriquer des mocquettes de « laine, des mocquades de soye et autres estofes « utiles pour employer les matières qui croissent « et viennent dans le pays de Boulonois. »

Qui étaient ce « Jacques de la Guèse marchand à Paris » et ce « Pierre Maurier, son beau-frère » ? Les lettres patentes données à Versailles en février 1686, enregistrées au Parlement de Paris le 16 décembre 1687, visées par monsieur Boucherat, qui se trouvent transcrites après les délibérations du vice-mayeur C. Houbronne, le font connaître. En voici un résumé succinct:

Pierre Maurier, bourgeois de la ville de Rouen, a représenté à Sa Majesté Louis XIV que par lettres patentes du 30 août 1682, les privilèges accordés en mars 1667 à feu Philippe Le Clerc pour la fabrication des moquettes et mocades façon de Flandres pendant 20 années arrivent à leur terme. Ces privilèges ont été transmis à Jacques de la Guèse gendre et à Pierre Maurier fils du défunt, parce qu'ils « ont toujours esté employé sous luy dans cette manufacture, et s'y sont rendus fort experts, et leur ont été continués avec faculté de faire travailler soit à Abbeville ou autres lieux quy leur seront plus comodes, avec autorisation de faire teindre chez eux leur fil et laine ». Une marque leur a été octroyée, « une plaque de plomb où nos armes seront empreintes d'un côté et l'inscription de la fabrique avec les noms de la Guèse ou Morier de l'autre». Il sollicite, et le roi lui accorde, ainsi qu'à Jacques de la Guèse, une nouvelle continuation pour 20 années et l'extension des privilèges originairement concédés à Philippe Le Clerc.

Ces pièces établissent donc trois étapes de cette industrie qui de Rouen s'établit à Abbeville et de là passe à Boulogne. Quant à ses produits, il n'en est pas resté trace connue.

V.-J. Vaillant.

FABRICATION DES TAPIS TURCS

Depuis un certain temps, les tentures et les tapis turcs sont l'objet d'une très-grande faveur pour la décoration de nos intérieurs. Ce succès s'explique très-bien par la beauté et l'harmonie des ornements, et surtout par la solidité de leur teinture et de leur fabrication, qui les rend propres à un très-long usage. Les tapis turcs connus sous la dénomination de tapis de Smyrne se fabriquent dans toute l'Anatolie, mais principalement dans trois villes : Ouchack, Gheurdès et Koula, qui donnent chacune à leurs produits un cachet particulier.

C'est à Ouchack surtout que se fabriquent les tapis à haute laine. Les femmes turques s'en occupent presque seules. Il n'a été permis que depuis quelques années aux femmes grecques de tisser des tapis à haute laine ; par contre, les femmes grecques fabriquent exclusivement cet autre produit à double face appelé, dans le pays, Kilim grec.

Les procédés de fabrication sont simples et faciles : un grand châssis posé verticalement porte dans le haut un cylindre en bois sur lequel on passe la chaîne, qui est tendue par une traverse également en bois. A la partie inférieure de ce châssis, un autre cylindre reçoit le tapis à mesure qu'il est exécuté.

Les ouvrières sont assises devant le cadre qui porte la chaîne. Pour composer le dessin, elles prennent les fils de laine teints et préparés d'avance et les nouent à la chaîne par des nœuds coulants. Elles passent ensuite la trame à la main, serrent les nœuds avec un grand peigne de bois, et enfin nivellent la partie tissée avec des ciseaux. Tout ce travail est exécuté avec une dextérité et une précision incroyables.

D'ordinaire chaque ouvrière n'exécute que la partie du dessin qui lui est assignée. Aussi connaît-elle de mémoire le nombre de fils qu'elle doit employer et n'est-elle jamais indécise pour composer une nuance. Mais, quand il s'agit d'exécuter un nouveau dessin, on choisit l'ouvrière la plus experte pour composer, sur le croquis qui lui est soumis, un modèle qu'elle livre ensuite aux autres femmes qui doivent tisser le tapis. Ces dernières se servent de l'envers du modèle pour en compter les points et en confectionner la pièce voulue. Avec cette méthode de fabrication, le tapis ne présente aux regards que les têtes des laines égalisées, sans laisser voir ni la chaîne ni la trame. La durée de pareils tapis est indéfinie.

On compte à Ouchack 2.000 métiers, dont 600 environ sont en activité toute l'année.

La fabrication occupe en moyenne 4.000 ouvrières et ouvriers, soit 3.000 femmes et 500 jeunes filles pour le tissage, et 500 hommes pour le lavage des laines et la teinture. Le salaire des ouvrières est de 4 fr. à 4 fr. 80 par semaine.

Chaque femme tisse par jour, en moyenne, de 20 à 25 centimètres de longueur sur 60 centimètres de large.

Pour l'exécution d'un tapis d'environ 4 mètres de large, on emploie ordinairement six femmes, qui travaillent à 68 centimètres de distance environ les unes des autres.

Les Turcs n'ont point d'école dans les arts ; ils n'ont fait qu'imiter l'école persane, qui dérive elle-même de l'école arabe. Les dessins des tapis turcs sont un mélange d'arabesques, de médaillons et de rosaces.

Ouchack consomme annuellement 660.000 kilogrammes de laine brute, qui donnent 50 p 100 de laines filées. La production annuelle des tapis de haute laine d'Ouchack a considérablement augmenté depuis quelques années et elle atteint actuellement environ 104.000 mètres carrés, dont 4.000 seulement sont expédiés en Turquie et en Egypte, et 100.000 sont exportés à l'étranger ; la Grande-Bretagne en reçoit 53.000, la France 22.000 et les Etats-Unis d'Amérique 16.000.

BIBLIOGRAPHIE

—

Publications de la Librairie Charpentier.

Histoire du costume au théâtre, par Adolphe Jullien, 1 vol. grand in-8° de 356 pages, orné de vingt-sept gravures et dessins originaux tirés des archives de l'Opéra et reproduits en fac-simile. Prix : 20 francs.

Le livre que vient d'écrire M. Adolphe Jullien est un de ceux qui doivent leur naissance à la création récente de la Bibliothèque de l'Opéra. Depuis que l'excellent archiviste de cet établissement, M. Charles Nuitter, a été chargé de coordonner et de classer méthodiquement les richesses mises à sa disposition, une source abondante de documents à peine connus s'est ouverte aux chercheurs. Aussi l'éditeur et l'auteur de cette *Histoire du costume au théâtre* adressent-ils à M Nuitter des remerciements auxquels s'associeront toutes les personnes qui, ayant recours à ses lumières, ont été charmées de la rare affabilité avec laquelle il accueille les visiteurs.

L'idée d'écrire ce livre a été inspirée à M. Ad. Jullien par une représentation d'*Andromaque* donnée en 1869 aux matinées de M. Ballande, avec les costumes portés par les premiers interprètes de cette tragédie, « pour permettre aux lettrés, disait le programme, de juger si ces costumes sont, plus que les costumes grecs, en harmonie avec le style de la pièce ». Cette curieuse tentative fit beaucoup rire, mais elle ne prouva rien, si ce n'est que de deux conventions, la meilleure est toujours celle qui est en vigueur au moment où l'on tente de lui opposer sa rivale. Les Grecs à panaches et à culottes de soie rose du siècle de Louis XIV ne réussirent pas à faire écouter les vers de Racine : l'expérience avorta.

L'*Histoire du costume au théâtre* embrasse trois siècles; elle va de l'origine du théâtre, en France, à nos jours. Nous ne pouvons suivre M. Ad. Jullien dans le récit qu'il fait des phases diverses de son sujet : mais nous devons dire que le lecteur sera fatalement entraîné, par l'attrait de cette histoire, à aller d'un bout à l'autre du livre. L'écrivain ne s'est pas borné à recueillir des renseignements curieux, il a su les grouper avec art et analyser, en philosophe, la raison d'être des transformations successives du costume aux différentes époques. Par le point où nous en sommes arrivés, on peut juger combien les transformations ont été longues à se produire; le théâtre ne marque jamais l'heure de son temps; il est fatalement en retard. Les efforts du réalisme ne feront pas que la vérité élise domicile dans un lieu où tout est fiction. Le costume de nos jours s'efforce à la vraisemblance; quand il parvient à nous donner l'illusion de la réalité, nous n'avons rien à réclamer : la logique de théâtre est satisfaite.

—

Théâtre des Marionnettes, texte et dessins par Duranty, 1 vol. grand in-8° de 390 pages.

C'est là le livre de début de notre regretté collaborateur et ami. La première édition, qui remonte à bien des années déjà, était introuvable; celle que vient de faire M. Charpentier sera bientôt épuisée, car il n'est pas de livre plus amusant et plus curieux. Duranty y raconte avec la finesse malicieuse qui caractérise son talent des histoires vraies quoique invraisemblables et qui s'adressent aux enfants de toute taille et de tout âge. Observateur à la façon d'Henry Monnier, avec une dose plus marquée de philosophie et d'art surtout, il s'attaque aux petites choses, aux petits sentiments, et les disèque sous l'objectif de la vérité. La morale se dégage toute seule. J'ajouterai qu'il n'y a pas dans ces pièces amusantes un seul mot risqué, ni une plaisanterie d'un goût douteux.

Les dessins se ressentent un peu de l'époque où ils ont été faits; mais ils n'en conservent pas moins une bonne humeur communicative que les petits lecteurs du texte apprécieront certainement.

A. DE L.

—

Le Temps, 7 janvier. Une excursion en Italie à la recherche des précurseurs, par Charles Blanc.

Le Tour du Monde, 1044e livraison. La Syrie d'aujourd'hui, par M. Lortet, doyen de la Faculté de médecine de Lyon, chargé d'une mission scientifique par M. le Ministre de l'instruction publique. — Texte et dessins inédits. — Treize dessins de Taylor, Pranishnikoff, E. Ronjat, E. Zier et Ch. Goutzwiller.

Journal de la Jeunesse, 421e livraison. Texte par J. Girardin, Frédéric Dillaye, Eugène Muller, Mme de Witt, née Guizot et E. Duhousset. — Dessins : Tofani, H. Regnault, Sandoz.

Bureaux à la librairie Hachette et Cie, 79, boulevard Saint-Germain, à Paris.

Saint-Nicolas, tome II, n° 6. Texte par Jundt, Victorien Aury, Raoul de Najac, L. Margery, Léila Hanoum, Georges Lamothe.

Illustrations Jundt, Pambeard, N. Svertchkoff, Kauffmann, Traviès, Peters, Courboin, Gaillard, etc.

Academy : 24 décembre. — Livres d'art. — 1er janvier. — Histoire de la peinture, par Woltmann et Wœrmann, traduite en anglais par M. Sidney Colvin (compte rendu par A.-S. Murray). — Récentes publications archéologiques. — Peintures dans les magasins de Uffizi, par Ch. Henth Wilson. — Livres d'étrennes en France, par Ph. Burty.

Athenæum : 25 décembre. — L'archéologie préhistorique, par le baron de Baye (compte rendu). — Nouvelles eaux-fortes, photographies, etc. — Cités ensevelies en Syrie, par Douglas Freshfield. — 1er janvier. — Livres d'architecture. — L'exposition de la Grosvenor Gallery (1er article). — Orchomène, par M. Schliemann.

CONCERTS DU DIMANCHE 9 JANVIER 1881

CONSERVATOIRE

Symphonie en *ré*, de Beethoven. — *La Mer*, ode-symphonie de M. V. Joncières. — Ouverture de *Geneviève*, de Schumann. — *Hymne*, de Mendelssohn. — Ouverture du *Carnaval romain*, de Berlioz.

CONCERT PASDELOUP

Symphonie pastorale de Beethoven. — Air d'*Œdipe à Colone*, de Sacchini, chanté par M. Faure. — Marche des *Rois mages*, de Liszt. — Concerto en *ré* mineur pour piano, de Mendelssohn, par M. Trago. — Rêverie, de Schumann. — *Noël* d'Adam, par M. Faure. — Jubel-Ouverture, Weber.

CONCERT DU CHATELET

L'*Enfance du Christ*, trilogie sacrée en trois parties, par Hector Berlioz.

La troisième vente
de la belle collection d'Estampes
de feu M. Emile Michelot de Bordeaux
Estampes du XVIIIe siècle en noir
par les maîtres de cette époque
Contes de La Fontaine in-folio
Sujets d'Incroyables et merveilleuses
aura lieu du 17 au 22 janvier 1881
Le catalogue se trouve chez M. Vignères
rue de la Monnaie, 21, à Paris

COLLECTION
DE FEU

M. HIS DE LA SALLE

ESTAMPES

ANCIENNES ET MODERNES

LITHOGRAPHIES

Œuvres de
Bonington, Charlet, Gavarni, Géricault, Prud'hon, H. Vernet, etc.
PHOTOGRAPHIES
d'après les anciens maîtres

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 4
Les lundi 10, mardi 11 et mercredi 12 janvier 1881, à 2 heures précises.

Me MAURICE DELESTRE, commissaire-priseur, rue Drouot, n° 27,

Assisté de MM. DANLOS fils et DELISLE, marchands d'estampes, quai Malaquais, 15,

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

Exposition publique le dimanche 9 janvier, de 2 à 5 heures.

VENTE de livres latins, syriaques, arméniens, géorgiens, français et ouvrages de numismatique,

PROVENANT DE LA BIBLIOTHÈQUE
de feu M. V. L.

RUE DES BONS-ENFANTS, 28

Le mardi 11 janvier 1881, *à 7 heures 1/2 du soir.*

Me MAURICE DELESTRE, commissaire-priseur, rue Drouot 27,
Assisté de M. LABITTE, expert, rue de Lille, n° 4,

CHEZ LESQUELS SE DISTRIBUE LE CATALOGUE

VENTE
aux enchères publiques.

OBJETS D'ART, CURIOSITÉS

Faïences françaises, italiennes, hollandaises, etc. Porcelaines, Émaux, Bijoux, Bronzes, pendules, meubles anciens, tentures, tapisseries, étoffes.

HOTEL DROUOT, SALLE N° 9

Les lundi 10 et mardi 11 janvier 1881, *à 2 h.*,

Par le ministère de Me Henri LECHAT, commissaire-priseur, rue Baudin, 6, square Montholon.

Exposition publique le dimanche 9 janvier 1881, de 1 h. 1/2 à 5 heures.

E. LOWENGARD

26, rue Buffault, 26
près la rue de Châteaudun

Spécialité de Tapisseries, d'Etoffes et d'Ameublements anciens

OBJETS D'ART ET DE CURIOSITÉS, ETC.

BOISERIES ANCIENNES
FAIENCES et PORCELAINES
ARMES, BRONZES, EMAUX

B. SOMMER

rue de Richelieu, 92.

Objets d'Art anciens de la Chine et du Japon
Spécialités de pièces d'Echantillons

PROVENANCE DIRECTE

OBJETS D'ART — AUTOGRAPHES

TABLEAUX ANCIENS ET MODERNES

ANTOINE BAER
Expert
Paris, 2, rue Laffitte

EN VENTE CHEZ RAPILLY,
QUAI MALAQUAIS, 5, PARIS

Catalogue raisonné de l'œuvre peint, dessiné et gravé d'Antoine Watteau, par Edmond **Goncourt**. Paris, 1875, in-8° br.
Sur papier chamois..... 12 fr.
Sur papier vergé..... 24 fr.

Catalogue raisonné de l'œuvre peint, dessiné et gravé de P.-P. Prud'hon, par Edmond de **Goncourt**. Paris, 1876, in-8° br.
Sur papier chamois..... 12 fr.
Sur papier vergé..... 24 fr.

COLLECTION D'UN AMATEUR

TABLEAUX

ANCIENS

Dessins de Maîtres, Pastels, Aquarelles

BELLES TAPISSERIES DES GOBELINS

MARBRES, BRONZES

BEAUX MEUBLES LOUIS XVI ORNÉS DE BRONZES

OBJETS DE CURIOSITÉ

MEUBLES DE SALON EN TAPISSERIES DE BEAUVAIS

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 8

Les jeudi 27 et vendredi 28 janvier 1881 à deux heures

COMMISSAIRE-PRISEUR :

Me ESCRIBE, 6, rue de Hanovre

EXPERTS :

M. HARO ✻, peintre-expert	**M. A. BLOCHE, expert**
14, rue Visconti, et rue Bonaparte, 20	rue Laffitte, 44

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

EXPOSITIONS :

Partieulière :	*Publique* :
Le mardi 25 janvier 1881	Le mercredi 26 janvier 1881

De une heure et demie à cinq heures et demie.

PRIME DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

ALBUM RELIÉ

DE

VINGT EAUX-FORTES

DE

JULES JACQUEMART

Tirées sur beau papier in-4 colombier, reliure en basane

TABLE DES GRAVURES

1. — Miroir français du XVIe siècle.
2. — Le Soldat et la Fillette qui rit, d'après Vander Meer.
3. — Bijoux antiques (musée Campana).
4. — Aiguière à grotesques d'Urbino.
5. — Scène espagnole, d'après Goya.
6. — Objets orientaux.
7. — Moïse, de Michel-Ange.
8. — Trépied ciselé par Gouthière
9. — Bijoux du XVIe siècle.
10. — La Minerve de Besançon, bronze antique
11. — Bijoux (collection Czartoriski).
12. — Plat d'Urbino.
13. — Buste de Henri III (bronze).
14. — Vase à boire, argent et vermeil.
15. — Chez Berne-Bellecour.
16. — Vénus marine, bas-relief en bronze.
17. — Armes du XVIe siècle.
18. — Ivoire et céladons.
19. — Vase en émail cloisonné.
20. — Christ à la colonne.

Planches choisies dans la Collection de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS

La gravure *Christ à la Colonne* est complètement inédite

MM. les abonnés de 1881 pourront retirer un exemplaire de cet album, au bureau de *la Gazette*, au prix de 15 francs, au lieu de 40 francs, prix de vente (franco en province, 20 francs).

ON SOUSCRIT AU BUREAU DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

8, RUE FAVART, A PARIS

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

IMPRIMERIE GÉNÉRALE DE LA PRESSE. — G. V. Larochelle, imp., 16, rue du Croissant. — Paris.

N° 3 — 1881. BUREAUX, 8, RUE FAVART. 15 janvier.

LA

CHRONIQUE DES ARTS

ET DE LA CURIOSITÉ

SUPPLÉMENT A LA *GAZETTE DES BEAUX-ARTS*

PARAISSANT LE SAMEDI MATIN

Les abonnés à une année entière de la Gazette des Beaux-Arts *reçoivent gratuitement la* Chronique des Arts et de la Curiosité.

PARIS ET DÉPARTEMENTS :

Un an . . . . . 12 fr. | Six mois. . . . . 8 f

PRIME DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

MM. les souscripteurs nouveaux pourront réclamer, comme prime, au prix de 15 francs (franco en province, 20 francs), au lieu de 40 francs, prix de vente, un album relié contenant

20 EAUX-FORTES DE JULES JACQUEMART

Imprimées sur beau papier 1/4 colombier.

CONCOURS ET EXPOSITIONS

Le Salon

Le 12 janvier, à huit heures du matin, s'est ouvert au Palais de l'Industrie le scrutin pour l'élection de la commission chargée d'élaborer le règlement du prochain Salon. La grande salle du troisième étage du pavillon central était réservée aux peintres ; deux autres salles appartenaient, l'une aux sculpteurs et aux architectes, l'autre aux graveurs et aux lithographes.

L'affluence des électeurs a été énorme. Vers une heure et demie, les salles de vote étaient absolument pleines. Les peintres étaient obligés de faire queue pour retirer leurs cartes d'électeur qu'ils avaient négligé de retirer les jours précédents.

Les listes ont été fort nombreuses. Il n'y en avait pour la peinture pas moins de douze dont les porteurs se disputaient les artistes à leur entrée : liste libérale, liste indépendante, liste des artistes qui ont adhéré aux principes votés dans la réunion, liste de conciliation adoptée par différents comités libéraux, liste des candidats qui voteront contre l'immixtion de la Société fondée par le baron Taylor, etc. On en comptait sept pour la sculpture, dont une assez originale ; c'est une liste excluant systématiquement tous les prix de Rome.

Le scrutin a été clos à 4 heures. En voici les résultats.

SCULPTURE. — 20 membres

MM.	Voix	MM.	Voix
Paul Dubois	271	Barrias	176
Eugène Chapu	267	Guillaume	176
Mercié	243	Delaplanche	157
Falguière	239	Millet	132
Fremiet	239	Captier	132
Schoenewerk	230	Degeorge	132
Mathieu Moreau	228	Galbrunner	110
Jules Thomas	204	Dumont	110
Hiolle	183	Tony Noël	109
Cavelier	177	Allard	100

Viennent ensuite comme ayant obtenu le plus de voix : MM. Iselin, 98 ; Dalou, 98 ; Saint-Marceaux, 95 ; Alphé-Dubois, 94 ; Etienne Leroux, 80 ; Carrier-Belleuse, 77, etc.

ARCHITECTURE. — 10 membres

Vaudremer	105	De Baudot	70
Lisch	88	Garnier	68
Ballu	81	Bailly	66
Bœswiswald	76	Cocquart	51
Ruprich Robert	72	Brune	46

GRAVURE. — 10 membres

Laurens	106	Gilbert	77
Braquemond	103	Boilvin	76
Didier	100	Rousseau	67
Gaillard	96	Henriquel Dupont	64
Laguillermie	79	Léveillé et Robert	63

Ce n'est que dans la nuit de jeudi, à une heure, que le dépouillement du vote pour la commission de peinture a été terminé au Palais de l'Industrie. Ce dépouillement n'a pas demandé moins de vingt-trois heures, dont huit avant-hier mercredi, et quinze hier jeudi.

Il est vrai qu'il y avait plus de trois mille votants et cinquante noms sur chaque bulletin, ce qui représente un minimum de cent cinquante mille noms à appeler, et un chiffre incalculable d'additions à faire.

Voici, sauf les erreurs qui pourraient être relevées à la vérification, les noms des cinquante élus :

PEINTURE. — 50 membres

MM.	Voix	MM.	Voix
Bonnat	1.670	Gervex	1.101
Henner	1.622	Morot	1.086
Jules Lefebvre	1.517	Humbert	1.080
J.-P. Laurens	1.482	Rolle	1.039
Puvis de Chavannes	1.464	Mazerolles	1.036
Jules Breton	1.444	Fantin Latour	1.018
Vollon	1.393	Benj. Constant	1.007
Carolus Duran	1.388	Protais	1.001
Bastien-Lepage	1.365	Detaille	992
Harpignies	1.360	Luminais	972
Busson	1.336	Bin	964
Bouguereau	1.320	Emile Lévy	969
Delaunay	1.296	Rapin	925
de Neuville	1.263	Bonvin	913
Feyen Perrin	1.220	Bertin	896
Cabanel	1.214	Lansyer	884
Baudry	1.205	Van Marck	884
Duez	1.199	Lavieille	823
Vuillefroy	1.186	Pelouze	798
Barrias	1.173	Henri Lévy	795
Gaston Boulanger	1.172	Pille	706
Ribot	1.171	Robert Fleury	696
Hanoteau	1.156	Bernier	651
Cormon	1.116	Ségé	629
		L. Glaize	616
		Leloir	553

Ont ensuite obtenu le plus de voix :

MM. Philippe Rousseau, 529 ; Manet, 471 ; Blanc, 434 ; Camille Paris, etc., etc.

—

Tableaux militaires

M. le ministre de la guerre a envoyé aux commandants de corps d'armée la circulaire suivante :

« J'ai l'intention de faire remettre à chacun des régiments de l'armée, pour en orner une de ses salles de réunion, un tableau représentant le fait d'armes qui a le plus marqué dans l'histoire de ce régiment, à dater de 1790.

« J'ai, en conséquence, l'honneur de vous prier de vouloir bien faire opérer dans les archives des corps placés sous vos ordres des recherches à cet effet. Je vous serai obligé de me transmettre le résultat de ce travail, en m'adressant les renseignements de toute espèce qui seraient de nature à faciliter à l'artiste l'exécution de l'œuvre qui lui sera confiée. »

—

Une exposition universelle des beaux-arts a été décidée à **Lille** pour 1881. La commission d'organisation en a fixé l'ouverture au 15 août, la clôture au 15 octobre. L'exposition aura lieu au palais Rameau. Il n'y avait pas eu d'exposition à Lille depuis celle de 1866.

—

Exposition de Melbourne

—

Nous extrayons les renseignements qui suivent d'une correspondance du *Temps* :

Tout le pourtour du bâtiment au premier étage est occupé par la section des beaux-arts, et, en dépit de critiques et de jalousies plus rancunières que compétentes, notre galerie est de beaucoup supérieure à celle des autres pays. On nous reproche d'avoir osé exposer quelques fort belles nudités ; mais chacun va les voir en cachette, et la *Chloé* de Lefebvre est certainement le clou du Salon. Il y aurait des choses fort amusantes à vous raconter sur ce que j'entends dire d'elle, mais ce n'est pas ici la place. Bien peu de tableaux exposés ici sont inconnus en France, ce qui me dispense d'en parler ; cependant, parmi les nouveaux venus, je citerai la *Chaumière abandonnée*, de Nicolle, paysage normand remarquablement traité. Les beaux vases de Sèvres et la belle tapisserie des Gobelins appartenant à la ville de Paris, sont des objets qui étonnent les habitants de la colonie, et, quitte à leur faire de la peine, je dirai que c'est seulement quand on leur parle de leur valeur qu'ils commencent à les admirer profondément.

Après la galerie française, je placerai celle de Belgique, beaucoup moins nombreuse, mais bien choisie. Rien de très-remarquable, mais rien de mauvais. Ensuite vient la galerie allemande, qui a une douzaine de toiles de valeur. Le professeur Reulaux, commissaire général de l'Allemagne, a certainement visé à produire un grand effet avec sa galerie des arts et y a parfaitement réussi : comme cadres, ornements, fleurs, meubles, tout y est neuf et brillant, jusqu'au magnifique tapis sur lequel on marche. C'est son œuvre personnelle dont je le félicite. En Europe on trouverait l'ensemble un peu lourd. Puis, la galerie anglaise où les tableaux représentant des intérieurs de Parlement et des scènes de réception ou de couronnement avec force uniformes rouges et têtes à perruques attirent le public toujours anglais, quoi qu'il fasse, et toujours fier de son pays.

Enfin, pour clore la série, les galeries coloniales, où l'art est représenté par force copies généralement très-mauvaises et des photographies assez bonnes. Là, la quantité seule est remarquable.

Les musées et la ville d'Adélaïde, qui appartient à une autre colonie (South Australia), ont beaucoup acheté de toiles aux Allemands, aux Belges et aux Anglais, mais rien à la France. Par contre, les particuliers nous ont pris quelques toiles, entre autres un Landelle, l'*Ange de la douleur*, payé 5.000 fr. ; un Bayard, *En route pour la boucherie*, payé 5.000 fr. ; *Un effet de neige*, de Defaut, payé 4.000 fr. ; un Barillot, *Gué dans les Landes*, payé 2.500 fr., et un Vérassat, payé 1.600 fr. Je m'aperçois que j'ai oublié de vous parler des beaux-arts italiens ; mais c'est leur faute. Ils n'ont envoyé que des croûtes peu dignes d'eux.

Collection His de la Salle

—

Me Delbergue-Comont, commissaire-priseur.
MM. Danlos et Delille, experts.

ESTAMPES

Claude Lorrain, le Bouvier, 2e état, 1.650 fr.; *Jean Pesne*, portrait du Poussin, épreuve d'essai, 850 fr. (Cabinet des Estampes); *Marc-Antoine*, Orphée et Eurydice, 1.010 fr.; *Idem*, la Poésie, d'après Raphaël, 3.550 fr.; *œuvre de Bonington*, lithographies et deux eaux-fortes, 500 fr.; *Charlet*, la Nymphe de la Tamise, pièce la plus rare de son œuvre, 100 fr.; *Delacroix*, Panthère bondissant sur un cheval noir, lithographie très-rare, 282 fr.; *œuvre de Gavarni*, incomplet, 2.350 fr.; *œuvre de Géricault*, le plus beau connu après celui de M. de Trinqueti acheté par la Ville de Rouen, lithographies et l'unique eau-forte du peintre, 3.250 fr. (*A suivre.*)

NOUVELLES

—

⁂ Le Louvre vient d'acquérir deux importants bas-reliefs italiens de la fin du XVe siècle, représentant la Vierge avec l'Enfant Jésus. L'un est en marbre et l'autre en terre cuite. Nous en parlerons prochainement dans la *Gazette*.

⁂ M. G. Duplessis, conservateur au Cabinet des estampes, a fait l'autre jour l'heureuse trouvaille d'une des miniatures que Jean Fouquet avait peintes pour le célèbre livre d'heures d'Etienne Chevalier, et dont la plus grande partie se trouve à Francfort dans la collection de M. Brentano.

Cette miniature a été achetée dans les environs de Paris par M. Duplessis, pour le Cabinet des estampes.

⁂ M. Robert de Lasteyrie, archiviste paléographe, membre de la section d'archéologie du comité des travaux historiques, est nommé professeur d'archéologie du moyen âge à l'École des chartes, en remplacement de M. Quicherat, qui conserve ses fonctions de directeur de cette école.

⁂ L'Académie des inscriptions et belles-lettres vient d'élire comme correspondant M. Ch. Clermont-Ganneau, vice-consul de France à Jaffa, en remplacement de M. Tissot, notre ambassadeur à Constantinople, nommé membre libre dans une séance précédente.

⁂ Mlle Dosne s'occupe en ce moment de faire relever minutieusement le plan du cabinet de M. Thiers, afin de pouvoir l'installer au Louvre dans les conditions où il se trouve place Saint-Georges. Afin d'en assurer la reproduction exacte, une photographie en sera faite pour permettre de replacer dans leur ordre tous les objets qui le composent : meubles, bibliothèque, objets d'art, etc.

⁂ M. A. Cartault, ancien membre de l'École française d'Athènes, professeur de rhétorique au lycée Charlemagne, passera le lundi 17 janvier, à la Sorbonne, les deux thèses de doctorat ès-lettres. Le sujet de la thèse française est : la Trière athénienne, essai d'archéologie navale. L'étude de M. Cartault a pour but de reconstituer, autant qu'il est possible de le faire, au moyen des textes et des monuments figurés, le vaisseau de ligne athénien qui a combattu à Salamine et dans la guerre du Péloponèse.

⁂ Le journal *Engineering* annonce qu'un photographe d'Henley-on-Thames, près de Londres, vient d'obtenir, par le nouveau procédé à la gélatine, des reproductions instantanées d'objets exécutant des mouvements mobiles.

C'est ainsi qu'il a photographié la locomotive de l'express du Flying Dutchman, sur la ligne du Great-Western, à la station de Twyford, lorsque le train était lancé à la vitesse de 96 kilomètres à l'heure. La locomotive a été reproduite dans tous ses détails avec autant d'exactitude que les objets immobiles environnants. A l'aide d'un volet que l'on fait glisser rapidement devant l'appareil, la plaque ne reste exposée à la lumière que pendant 1/500e de seconde, de sorte qu'il serait possible de photographier tous les wagons d'un train express pris en travers.

LA MINERVE DE PHIDIAS

—

La découverte extraordinaire que nous avons apprise dernièrement par un télégramme du maire d'Athènes au préfet de la Seine ne semble pas avoir toute l'importance qu'on lui attribuait; les premières lettres venues de Grèce refroidissent sensiblement l'enthousiasme qui avait accueilli l'heureuse nouvelle.

Dans une lettre communiquée par M. Heuzey à l'Académie des Inscriptions, il est dit que la trouvaille n'a pas été faite sur l'Acropole ni dans le voisinage de l'Acropole, mais sur la place dite du Varva-Kéion, non loin de la rue de Socrate, au nord-ouest de la ville, près de l'ancienne enceinte. Il ne semblerait donc pas être question d'une statue provenant du Parthénon.

Enfin, une lettre adressée au *Journal des Débats* donne les renseignements suivants :

« On ne parle depuis deux jours que de la découverte faite en nivelant le terrain d'une rue bordant le lycée du *Varvakion*. A 1 mètre de profondeur, les ouvriers terrassiers ont exhumé une statue en marbre représentant la Minerve Athénè. Le chef-d'œuvre est exposé au rez-de-chaussée de la maison de M. le maire Soutzo et attire une foule de curieux. La statue mesure environ 1 mètre, et elle est dans un remarquable état de conservation. La déesse se tient debout sur un piédestal carré. Sa chevelure bouclée s'échappe de son casque dont le cimier est brisé, et se répand en boucles ondulées sur les épaules et sur la poitrine. Le corps est vêtu d'une tunique tombant à plis droits jusqu'aux genoux et serrée par une ceinture dont les agrafes sont deux têtes

de coulcuvre. La poitrine est protégée par une cuirasse en forme d'écailles dorées. Le bras droit, malheureusement brisé par un coup de pioche, mais que l'on a retrouvé, tient une petite Victoire; le bras gauche, d'un galbe admirable, tombe naturellement le long du corps, et la main s'appuie sur l'arête d'un bouclier au pied duquel s'enroule un serpent familier.

« L'expression sereine de la physionomie, les lignes et les reliefs de la tête, l'attitude harmonieuse et calme du corps feraient croire que cette œuvre est une réduction authentique de la Minerve du Parthénon due au ciseau même de Phidias. On y voit encore, par places, des traces de dorure. Il est vrai que la fameuse Minerve du Parthénon, décrite par les auteurs anciens, et entre autres par Pausanias, a été souvent, à l'époque de la décadence romaine, reproduite par de médiocres artistes avec plus ou moins de bonheur. Un point important est donc à élucider, à savoir si la Minerve du *Varvakion* est une de ces copies appartenant à la période romaine, ou un chef-d'œuvre que l'on puisse attribuer à Phidias. Il y a là matière à d'intéressantes dissertations pour les archéologues. »

Les dissertations des archéologuess ne nous consoleront pas des chères illusions que l'enthousiasme de M. Soutzo avait fait naître. S'il ne s'agit que d'une imitation réduite de l'original de Phidias, la découverte est certainement très-précieuse, mais combien inférieure à ce qu'on nous annonçait!

Rappelons que lors de son dernier voyage à Athènes, Charles Lenormant trouva dans un angle obscur du musée d'Athènes une statuette de Minerve qu'il reconnut être une répétition de celle de Phidias : plusieurs moulages en ont été rapportés en France.

Après la mort de son illustre père, M. François Lenormant, voulant assurer à sa mémoire l'honneur d'une découverte à laquelle il avait lui-même assisté, publia un important travail sur la Minerve du Parthénon, dans la *Gazette des Beaux-Arts* (t. VIII, 1re période, p. 128 et suivantes), avec de nombreux dessins d'après la statuette du musée d'Athènes et diverses sculptures où la Minerve est représentée, y compris la restitution de Simart. Nous croyons utile de signaler cet important travail à nos lecteurs.

A. DE L.

LE CHATEAU DE MONTAL

Décidément la curiosité ne recule devant rien pour nous servir des régals de prince. Il y a un demi-siècle, faire venir de Fontainebleau au Cours-la-Reine la façade d'une petite maison du XVIe siècle, passait pour une entreprise mémorable. Sous l'Empire, quand M. Bouruet fit transporter dans sa maison de campagne les cheminées d'Arnay-le-Duc, tout Paris en parla pendant huit jours. Naguère, un amateur marseillais s'avisa de démolir à Crémone, et d'apporter à Paris une porte monumentale en marbre, la porte des Stanga, une bagatelle de 52.000 kilogrammes. Pour le coup on fut émerveillé, on applaudit ce tour de force marseillais et chacun se demandait comment la Gascogne allait répondre.

Eh bien, c'est le département du Lot, une Gascogne par à peu près, qui s'est chargé de la revanche; et voici qu'on nous amène du Quercy, du pays de Cahors et de Figeac, quoi donc? Une misère, un château tout entier avec ses lucarnes, ses portes, ses frises, ses cheminées et le reste. « Puisque la montagne ne vient pas à Mahomet, disait le prophète, Mahomet ira à la montagne. » Ici c'est précisément l'inverse : les mahomets parisiens trouvaient le Quercy trop loin et les chemins trop difficiles, ils n'allaient pas à la montagne et la montagne est venue à eux, avec sa masse de 120.000 kilogrammes, traînée par deux locomotives et formant un train et demi de chemin de fer.

En deux mots, voici l'aventure : Le château de Montal, canton de Saint-Céré (Lot), était un des plus beaux échantillons de la Renaissance française. Il fut bâti en 1527-1534, sur les restes d'une ancienne forteresse féodale, par Jehanne de Balsac, veuve d'Almaric baron de Montal. Quelle fut son histoire depuis lors? On en sait peu de chose. Les siècles avaient passé, le manoir était abandonné, sans maître, sans entretien, les fenêtres murées, la toiture à ciel ouvert, lorsqu'un Parisien enthousiaste acheta le domaine, loua les terres et fit venir le château à Paris.

La besogne n'était pas aisée; il fallait ouvrir une route, organiser un matériel spécial traîné par des bœufs, pour aller à 25 kilomètres de là gagner la station la plus voisine.

Bref, le convoi est arrivé à Paris; deux immenses ateliers ont été loués, boulevard de Clichy, 75, et c'est là que nous sommes allés voir un des spectacles les plus imprévus et les plus attrayants que l'on puisse imaginer.

Le château, qui ne fut jamais terminé, se composait de deux corps de logis à double étage, en retour d'équerre, enclavés dans les anciennes tours. Entre les deux étages, une large frise à rinceaux, librement taillée en vue de l'effet décoratif à grande distance, se développait sur une longueur de 33 mètres. Sur les trumeaux, sept bustes plus grands que nature dans des médaillons surmontés d'un tympan triangulaire. Quatre immenses lucarnes couronnant les fenêtres, et se découpant sur les combles, rompaient la monotonie de la toiture et formaient, avec les bustes et la frise, l'ornementation dominante de la façade. Deux lucarnes plus petites étaient placées l'une au nord, l'autre à l'ouest. Un portail de grande apparence donnait accès dans le château. A l'intérieur, un escalier, une porte et trois cheminées encore intactes.

Tous ces éléments, sauf l'escalier, ont été transportés à Paris et disposés avec beaucoup de goût et d'intelligence.

Les lucarnes ont 5m 30 de haut; elles sont en pierre du pays, comme toutes les autres

parties de l'édifice, d'une extrême finesse et d'une excellente conservation. Bien que chaque lucarne soit d'un dessin différent, le parti-pris général est le même : une décoration de pierre à jour, d'une architecture élégante et d'une extrême richesse, maintenue par des crossettes, des pilastres ou des arcs-boutants. C'est la lucarne traditionnelle du moyen âge avec ses contreforts, son gâble et ses pinacles, interprétée par les artistes de la Renaissance.

Les sept bustes représentent les portraits suivants d'après les inscriptions tailladdées du temps de la Révolution, mais que l'on peut encore lire en partie :

1° ..... DORDET BARON DE MONTAL 1527.
2° MESSIRE BOBERT BARON DE MONTAL.
3° DAME IEHANNE DE BALSAC DAME DE MONTAL 1527.

Au-dessous du buste, les mots : PLVS DESPOIR.

4° MESSIRE ALMARIC BARON DE MONTAL.
5° ..... DE BALSAC. Buste d'homme d'un certain âge;
6° Buste de jeune femme, nom illisible.
7° Buste de vieillard, nom illisible.

Ces portraits puissants, sincères, énergiques, pleins de vie et de caractère, sont des monuments exceptionnels, traités de main de maître; ils font le plus grand honneur à l'école française et mériteraient une place au Louvre. Mais c'est de la sculpture décorative, nous dit-on. — Soit; comme la Diane d'Anet, la porte Stanga, les bas-reliefs de la Fontaine des Innocents, qui n'ont jamais passé pour autre chose ; ce qui n'empêche pas le Louvre de garder sous cloche ces merveilleuses décorations. Nous sommes trop pauvres en sculptures françaises de la Renaissance pour faire ces distinctions de millionnaires, surtout quand il s'agit des bustes de Montal.

La grande cheminée du rez-de-chaussée est encore une œuvre exquise. Le coffre rectangulaire se divise en deux étages, partagés chacun en quatre caissons ; à l'étage inférieur l'I de Jehanne de Balsac ; à l'étage supérieur, les quatre écussons de la famille : IEHANNE DE BALSAC, CHEVALLIER ROBERT DE MONTAL, NINE DE MONTAL et MISIRE (*sic*) ROBET (*sic*) DE BALSAC. Une belle corniche, décorée de la façon la plus originale, couronne la cheminée. Des arabesques à brindilles délicates et à faible relief, s'épanouissent dans les caissons, grimpent le long des pilastres avec une grâce, une distinction, une élégance achevées. La pierre elle-même, protégée par un badigeon séculaire, a retrouvé, depuis le nettoyage, sa belle nuance laiteuse et fine. Qu'on me passe le mot, c'est une cheminée de dame. Elle forme un contraste frappant avec la seconde.

Celle-ci, mâle, sévère, imposante, n'a pour ornements que trois couronnes placées sur la frise et retenues par la moulure qu'elles traversent de part en part. La hotte forme une voûte profonde en anse de panier, au milieu de laquelle est couché un cerf de grandeur naturelle, portant au cou un écusson.

La troisième cheminée présente une disposition analogue, mais le coffre supérieur est vide.

Une quatrième cheminée, exposée dans la salle voisine, ne fait point partie du château de Montal ; elle provient de l'abbaye de Carrenac, située à 20 kilomètres plus loin. Ce morceau remarquable, de la fin du XV^e^ siècle, représente des scènes du paradis et de l'enfer dans le goût et avec les costumes du temps.

Quel est l'auteur du château de Montal? A défaut de documents authentiques que l'on retrouvera peut-être un jour, il paraît bien difficile de prononcer un nom; nos grands maîtres de la Renaissance sont encore si peu connus! Les braves gens n'avaient point de Vasari pour tambouriner leur gloire, ils ne faisaient parler d'eux ni à la Cour, ni sur les champs de bataille ; l'histoire les a oubliés.

A coup sûr l'œuvre est française, elle a tous les caractères, la signature de la Renaissance à sa deuxième évolution, c'est-à-dire après Gaillon et avant Fontainebleau. L'ogive et ses accessoires ont disparu, l'école n'est plus gothique, mais elle s'obstine à rester française. Le principe architectural dérive encore — nous l'avons démontré jadis — des constructions en bois, c'est-à-dire d'un type qui nous appartient exclusivement et n'a pas d'analogue en Italie. Mais si l'étoffe, la coupe, la forme et l'ajustement sont français, la broderie est italienne, et les artistes de Montal ont vu les monuments ou les estampes de nos voisins. Signalons à ce propos, dans la frise, deux groupes, l'un qui représente Hercule et Antée, l'autre, la Paix et la Guerre, interprétations lointaines, mais évidentes, de deux plaquettes italiennes. Quelques figures des lucarnes ont une analogie frappante avec les sculptures espagnoles : l'œil est traité d'une façon sommaire, par un coup d'outil faisant ressortir l'arcade sourcilière, les jambes se terminent en volutes à feuillages d'une facture très-personnelle, familière aux artistes de l'autre côté des Pyrénées. Nous ne serions pas surpris si quelque ouvrier sorti d'Espagne avait été embauché aux ateliers de Montal. Du reste, le travail des sculptures de Montal trahit plusieurs mains d'une habileté inégale ; quelques figures de la frise sont même assez faibles, mais ces taches légères qui frappent, aujourd'hui que les bas-reliefs sont à portée de l'œil, n'avaient rien de choquant jadis à 12 ou 15 mètres de distance. Laissons les myopes et les docteurs du point sur un *i* épiloguer sur ces négligences; ce sont des péchés de jeunesse que les écoles vieillies ne commettent plus.

La date de 1527 se trouve deux fois autour des bustes; celle de 1534 est gravée sur une lucarne. On lit encore les inscriptions suivantes : en haut d'une lucarne, MORT GE SVI Y; — sur une partie de la frise, DVRVM PACIENCIA FRANG (it) ; — et sur une autre les lettres suivantes qui seraient, dit-on, de l'ancien patois du pays (?), TYOSNEVIYOA. Les chiffres de Jehanne et de Robert, son fils, les coquilles des Montal et les croix de Saint-André des Balsac sont répétées partout; on remarque aussi sur deux lucarnes la salamandre royale, hommage au souverain qui, suivant la tradition, aurait logé au

château. Dans un coin, une petite Judith, passablement féroce, tient d'une main un large coutelas, de l'autre les dépouilles d'Holopherne.

Le château de Montal est contemporain de Blois, de Chambord, d'Ecoville, d'Arnay-le-Duc. C'est le même art jeune, libre, hardi, pittoresque, vivant et remuant, avec ses licences et ses incorrections de génie ; un mélange singulièrement savoureux du vieux gaulois et de la jeune antiquité. Les moulures sont délicates, nerveuses, les profils fermes, bien équilibrés, les proportions excellentes, les chapiteaux étudiés avec soin, l'ornementation pittoresque, abondante, et tout cela mené avec un esprit, un entrain, une verve incroyables. Il y a telle frise, logée dans les combles, à perte de vue, qui serait à sa place sur la cheminée d'un cabinet d'amateur. Plusieurs figurines du meilleur style, perdues dans les lucarnes, ont à peine la grosseur d'une noix et sont finies à perfection ; caprice bizarre d'un artiste qui, juché sur son échafaudage, à 20 mètres du sol, ciselait avec amour et pour son plaisir ces petits bijoux invisibles.

Quel sera le sort des monuments de Montal ? Un de nos princes de la finance aura-t-il le bon esprit de les acquérir pour se faire construire un hôtel incomparable ? La France saisira-t-elle enfin cette occasion inespérée de commencer le musée de la sculpture française au Moyen âge et à la Renaissance ? Le Louvre, Cluny, le Trocadéro, en réunissant leurs budgets, ne pourraient-ils pas se partager ces dépouilles opimes, les bustes au Louvre, les cheminées à Cluny, les lucarnes et le reste au Trocadéro ? L'Allemagne a déjà pris les devants : elle a fait, — nous le savons, — des ouvertures bien tentantes. *Caveant consules !* Ne laissons pas échapper ces modèles qu'on ne fait plus ; ils nous enseignent l'éternelle leçon du passé, l'élégance, la liberté, l'esprit, la fantaisie, la distinction, la grâce, tout ce qui s'appelait jadis le génie national.

EDMOND BONNAFFÉ.

ACADÉMIE DES SCIENCES

LA VISION DES COULEURS

M. Chevreul reprend sa communication relative aux phénomènes de la vision de couleurs en mouvement. M. Chevreul s'étend sur la loi des couleurs complémentaires et sur la découverte de cette loi qu'il attribue au P. Scherfer, professeur de mathématiques à l'Université de Vienne vers la moitié du siècle précédent. L'expérience fondamentale de M. Chevreul est simple : elle consiste à prendre un disque de carton dont une moitié diamétrale est blanche, l'autre moitié colorée en rouge ou en jaune ou en bleu, etc. Une tige métallique traverse le disque en son milieu et sert à lui imprimer un mouvement de rotation plus ou moins rapide, variant de 170 à 60 tours par minute. Suivant la vitesse, on distingue trois phases correspondant à des phénomènes divers de vision.

Lorsque la vitesse atteint, sans le dépasser, le degré voulu et qu'en fermant un œil on regarde fixement un point du disque tournant, ce n'est plus la couleur étendue sur la moitié diamétrale qu'on aperçoit, mais bien la couleur complémentaire de celle-ci. Si le disque est teinté de jaune, on aperçoit une couleur violette ; s'il est teinté de rouge, une couleur verte. M. Chevreul explique le fait en disant que la rétine, tant qu'elle perçoit le rouge, est insensible au vert ; mais qu'en devenant par la fatigue insensible (ou anesthésiée) pour le rouge, elle perçoit, au lieu du rouge, la couleur complémentaire qui est le vert.

BIBLIOGRAPHIE

Journal de la Jeunesse, 424e livraison. Texte par J. Girardin, Paul Pelet, Mme Witt, née Guizot et Frédéric Dillaye. — Dessins : Tofani, Toussaint, Sandoz, G. Doré.

Le *Tour du monde*, 1045e livraison. — La Syrie d'aujourd'hui, par M. Lortet, doyen de la Faculté de médecine de Lyon, chargé d'une mission scientifique par M. le Ministre de l'instruction publique. — Texte et dessins inédits. — Quatorze dessins de Taylor, H. Catenacci, O. Tofani, E. Thérond, E. Ronjat et E. Zier.

Bureaux à la librairie HACHETTE et Cie, boulevard Saint-Germain, 79, à Paris.

CONCERTS DU DIMANCHE 16 JANVIER 1881

CONSERVATOIRE

Symphonie en *ré*, de Beethoven. — *La Mer*, ode-symphonie de M. V. Joncières. — Ouverture de *Geneviève*, de Schumann. — *Hymne*, de Mendelssohn. — Ouverture du *Carnaval romain*, de Berlioz.

CONCERT PASDELOUP

Symphonie en *si* bémol de Beethoven. — Caprice en *si* mineur de Mendelssohn, par Mme Montigny-Remaury. — Air de ballet égyptien d'A. Luigini. — Fragments du troisième acte de *Walkyrie*, de Wagner, chanté par M. Labis. — Larghetto de Mozart, par M. Grisez (clarinette) et tous les instruments à cordes. — Introduction et allegro pour piano, de Godard, par Mme Montigny-Remaury. — Marche du *Prophète* de Meyerbeer.

CONCERT DU CHATELET

L'*Enfance du Christ*, trilogie sacrée en trois parties, par Hector Berlioz.

VENTE AUX ENCHÈRES PUBLIQUES
après faillite de M. S*,**
DE
BELLES TAPISSERIES ANCIENNES
Étoffes anciennes, Broderies de soie or et velours, Chasubles et Etoles anciennes,
VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 5,
Le lundi 17 *janvier* 1881, *à deux heures.*

Me LÉON TUAL, commissaire-priseur, rue de la Victoire, 39,

Assisté de M. A. BLOCHE, expert, 44, rue Laffitte.

Exposition publique le dimanche 16 janvier, de 1 à 5 heures.

VENTE AUX ENCHÈRES PUBLIQUES
DES
MONNAIES FRANÇAISES
MÉDAILLES, SCEAUX, JETONS
etc., etc., etc.,
Composant les Collections de M. le Docteur X**

Dont la vente aura lieu les *lundi* 17 *et mardi* 18 *janvier* 1881.

HOTEL DROUOT, SALLE N° 9

Par le ministère de Me Henri LECHAT, commissaire-priseur, rue Baudin, 6, square Montholon,

Assisté de M. E. LETELLIER, expert en médailles, quai des Orfèvres, 48.

Exposition avant la vente.

Vente aux enchères publiques
Pour cause de départ et par suite de décès
Hôtel Drouot, salle no 9
Le mercredi 19 *janvier* 1881, *à 4 h. précises*
PEINTURES DÉCORATIVES
PAR OUDRY, LALLEMAND, SAUVAGE
DEUX PANNEAUX
Attribués à LANCRET

TABLEAUX par WITHOOS, MICAS, VANHIER, BARILLOT, SCHOTH, etc.

Harmonium d'Alexandre, Lustre Jardinières.

Me Ernest GIRARD, commissaire-priseur, rue Saint-Georges, 5,

Assisté de M. Ch. GEORGE, expert, rue Laffitte, 12,

CHEZ LESQUELS SE DISTRIBUE LE CATALOGUE

Exposition avant la vente, de midi à 4 heures.

MINIATURES
DES
XVIe, XVIIe & XVIIIe SIÈCLES
PORTRAITS HISTORIQUES
Par Mengs, Ronnès, Isabey, Andreoli, Morin, Vigneux, Baldrighi, Liloy, Hollier, Bordier, Albanese, Fuger, Buttoni, Daffringer.
OBJETS DE CURIOSITÉ
formant la collection de M. de R***
HOTEL DROUOT, SALLE N° 6
Le lundi 17 *janvier* 1881, *à 2 heures.*

Me Léon TUAL, commissaire-priseur, rue de la Victoire, 39;

M. A. BLOCHE, expert, rue Laffitte, 44,

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

Exposition publique, le dimanche 16 janvier 1881, de 1 heure à 5 heures.

E. LOWENGARD
26, rue Buffault, 26
près la rue de Châteaudun
Spécialité de Tapisseries, d'Etoffes et d'Ameublements anciens
OBJETS D'ART ET DE CURIOSITÉS, ETC.
BOISERIES ANCIENNES
FAIENCES et PORCELAINES
ARMES, BRONZES, EMAUX

B. SOMMER
rue de Richelieu, 92.
Objets d'Art anciens de la Chine et du Japon
Spécialités de pièces d'Echantillons
PROVENANCE DIRECTE

OBJETS D'ART — AUTOGRAPHES
TABLEAUX ANCIENS ET MODERNES
ANTOINE BAER
Expert
Paris, 2, rue Laffitte

EN VENTE CHEZ RAPILLY,
QUAI MALAQUAIS, 5, PARIS

Catalogue raisonné de l'œuvre peint, dessiné et gravé d'Antoine Watteau, par Edmond de **Goncourt**. Paris, 1875, in-8° br.
Sur papier chamois..... 12 fr.
Sur papier vergé..... 24 fr.

Catalogue raisonné de l'œuvre peint, dessiné et gravé de P.-P. Prud'hon, par Edmond de **Goncourt**. Paris, 1876, in-8° br.
Sur papier chamois..... 12 fr.
Sur papier vergé..... 24 fr.

COLLECTION D'UN AMATEUR

TABLEAUX

ANCIENS

Dessins de Maîtres, Pastels, Aquarelles

BELLES TAPISSERIES DES GOBELINS

MARBRES, BRONZES

BEAUX MEUBLES LOUIS XVI ORNÉS DE BRONZES

OBJETS DE CURIOSITÉ

MEUBLES DE SALON EN TAPISSERIES DE BEAUVAIS

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 8

Les jeudi 27 et vendredi 28 janvier 1881 à deux heures

COMMISSAIRE-PRISEUR :

Me ESCRIBE, 6, rue de Hanovre

EXPERTS :

M. HARO ✻, peintre-expert	**M. A. BLOCHE, expert**
14, rue Visconti, et rue Bonaparte, 20	rue Laffitte, 44

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

EXPOSITIONS :

Particulière :	*Publique* :
Le mardi 25 janvier 1881	Le mercredi 26 janvier 1881

De une heure et demie à cinq heures et demie.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

IMPRIMERIE GÉNÉRALE DE LA PRESSE. — G. V. Larochelle, imp., 16, rue du Croissant. — Paris.

N° 4 — 1881. BUREAUX, 8, RUE FAVART. 22 janvier.

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

SUPPLÉMENT A LA *GAZETTE DES BEAUX-ARTS*

PARAISSANT LE SAMEDI MATIN

Les abonnés à une année entière de la Gazette des Beaux-Arts *reçoivent gratuitement la* Chronique des Arts et de la Curiosité.

PARIS ET DÉPARTEMENTS :

Un an. . . . . 12 fr. | Six mois. . . . . 8 fr.

PRIME DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

MM. les souscripteurs nouveaux pourront réclamer, comme prime, au prix de 15 francs (franco en province, 20 francs), au lieu de 40 francs, prix de vente, un album relié contenant

20 EAUX-FORTES DE JULES JACQUEMART

Imprimées sur beau papier 1/4 colombier.

CONCOURS ET EXPOSITIONS

La commission exécutive de la souscription **Lakanal** rappelle à MM. les sculpteurs que l'exposition aura lieu à l'école des Beaux-Arts, du 1er au 6 février, de 10 heures à 4 heures.

Les maquettes, soit en plâtre, soit en cire, sans piédestal, sans signature, mesurant 70 centimètres de hauteur, portant une devise et accompagnées d'un pli cacheté, devront être déposées le 31 janvier courant entre 10 heures et 4 heures.

Pour tous les renseignements, s'adresser au siège de la commission, 15, faubourg Montmartre, de midi à 4 h.

—

Une exposition des beaux-arts est ouverte au **Paris-Club**, 32, avenue de l'Opéra.

—

MM. Dantan, V. Gilbert, Gœneutte, Haquette et Yon font une exposition de leurs œuvres, 33, avenue de l'Opéra.

LA COMMISSION DU SALON

Lundi s'est réunie pour la première fois la commission du Salon. La grande salle des bureaux de l'administration des beaux-arts au Palais de l'Industrie a été mise à sa disposition.

La séance a commencé par une sorte de remise des pouvoirs opérée au nom de l'administration, par M. Lafenestre, qui a fait connaître officiellement à la commission des artistes que l'Etat leur abandonnait entièrement l'organisation des Salons.

A l'ouverture de la séance, M. Edmond Turquet, sous-secrétaire d'Etat, a lu lui-même la déclaration suivante :

Le conseil supérieur des beaux-arts, vous le savez déjà, reconnaissant la nécessité de rendre aux expositions officielles l'éclat et l'intérêt que l'on est en droit de leur demander, a émis le vœu que dorénavant ces expositions, comprenant la production choisie depuis plusieurs années, n'eussent lieu qu'à des dates éloignées.

Tout en s'efforçant d'assigner ses véritables limites à la haute protection que l'Etat peut exercer au profit de l'art, le conseil ne pouvait oublier l'intérêt des artistes, dont la production, chaque jour croissante, honore et enrichit notre pays.

Ces intérêts respectables et multiples ne peuvent, on l'a reconnu, trouver leur satisfaction entière que dans les expositions annuelles d'un accès plus facile.

Le conseil a donc pensé qu'il fallait maintenir le principe de ces expositions ; mais il a en même temps reconnu que l'Etat n'avait point à y intervenir directement, et que nul ne pouvait, aussi bien que les intéressés, les organiser au mieux de leurs intérêts.

Il a proposé à M. le ministre d'en offrir la gestion libre et complète, la gestion matérielle et artistique à tous les artistes français.

C'est pour donner suite à ce vœu que j'ai invité tous les artistes français dont le nom est inscrit sur les livrets du Salon à nommer un comité de 90 membres, et que je viens aujourd'hui vous confirmer, au nom de M. le ministre, les pouvoirs qui vous sont donnés par l'élection de vos confrères.

La mission que vous avez à remplir est simple et précise. Vous avez à prendre en main la gestion libre et entière, materielle et artistique, des expositions annuelles au lieu et place de l'administration.

L'Etat n'interviendra plus dans vos affaires qu'à titre gracieux, si vous le désirez, pour la concession temporaire d'un local dans les conditions déjà faites à d'autres sociétés.

Vous aurez tous les bénéfices de l'entreprise ; vous en aurez, comme il est juste, toutes les charges aussi. Les recettes seront encaissées par vous, les dépenses seront réglées par vous, vous serez seuls les maîtres de fixer le nombre et la valeur des récompenses que vous jugerez à propos de décerner au nom de votre association. S'il y a quelques difficultés dans une première organisation, elles sont moindres qu'on ne se l'imagine ; en tout cas, ce ne sont point des difficultés de nature à effrayer une association qui compte dans son sein tant d'hommes supérieurs, accoutumés à diriger des entreprises autrement longues et compliquées, ni à vous faire renoncer aux avantages considérables d'une liberté qui permettra à votre corporation de conquérir, en peu de temps, une situation aussi indépendante que celle dont jouissent déjà, grâce à des efforts pareils, la Société des gens de lettres et celle des auteurs dramatiques.

Vous avez encore tout le temps nécessaire pour vous organiser, c'est-à-dire pour établir votre acte de société, choisir votre conseil d'administration, former votre capital social, élaborer votre règlement, nommer votre personnel. Il suffit que vous soyez prêts à agir.

Dès que vous m'aurez présenté vos propositions, je m'empresserai de les soumettre à M. le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, à M. le ministre des travaux publics et à M. le ministre des finances, qui auront, chacun en ce qui le concerne, à prendre les mesures nécessaires, et qui seront heureux, j'en suis assuré, de prêter leur concours le plus bienveillant à votre initiative. Je vous prie de me faire connaître les décisions que vous aurez prises le 31 janvier au plus tard.

Ai-je besoin d'ajouter que le concours de l'administration dans les questions d'un ordre général élevé, vous fera d'autant moins défaut que son intervention n'aura plus à s'exercer dans des questions inférieures de détail ? La franchise avec laquelle je vous parle doit vous être un sûr garant de l'intérêt que je vous porte. Si l'Etat reprend sa liberté, en vous rendant la vôtre, ce n'est point pour se séparer de vous. Notre conviction profonde est que nous marcherons d'autant mieux d'accord que nous marcherons plus librement côte à côte, et que la dignité des artistes, aussi bien que celle de l'Etat, sera mieux sauvegardée par l'exacte définition de leurs rôles respectifs. Le soin de faire des acquisitions et des commandes utiles à nos musées et édifices publics, celui de désigner au président de la République les artistes éminents qui méritent des distinctions honorifiques, nous paraît une tâche assez honorable à accomplir pour que nous n'en désirions pas d'autre.

Je suis, d'ailleurs, tout à fait rassuré sur l'issue de vos délibérations par la composition de votre comité ; le suffrage intelligent des artistes ne pouvait confier le soin de diriger leurs affaires à des maîtres plus respectés ni à de plus dignes confrères ; vos résolutions auront une gravité et une autorité qui s'imposeront à tous. L'expérience a suffisamment démontré qu'il n'y avait point de transactions possibles entre la gestion complète par l'Etat ou la gestion libre par les artistes.

La commission d'artistes chargée d'élaborer le règlement du Salon a composé ses bureaux de la façon suivante :

Section de peinture : M. Cabanel, président; MM. Bonnat et Français, vice-présidents; MM. Vuillefroy et Humbert, secrétaires.

Section de sculpture : M. Cavelier, président ; M. J. Thomas, vice-président; MM. Millet et Mathurin Moreau, secrétaires.

Section d'architecture : M. Boeswillwald, président ; M. Ballu, vice-président; MM. de Baudot et Brune, secrétaires.

Section de gravure : M. Jules Laurens, président; M. Bracquemond, vice-président; M. Rousseau, secrétaire.

Ajoutons que la commission a désigné pour son président général M. E. Guillaume.

La commission a nommé une sous-commission composée de MM. Detaille, Mazerolles, Busson, Protais, Bastien-Lepage, peintres ; Dubois, Fremiet, Barrias, sculpteurs ; Gilbert, graveur, et Vaudremer, architecte. Cette sous-commission est chargée de faire sur le règlement un travail préparatoire destiné à être soumis à la commission dans une séance générale qui aura probablement lieu le 31 janvier prochain.

La majeure partie des jurés élus, 45 sur 50 dans la section de peinture, ayant accepté par avance un programme d'organisation rédigé dans différentes réunions d'artistes avant le scrutin, on peut regarder comme certaine l'adoption de ce projet dont voici les principales dispositions :

Toutes les œuvres seront soumises à l'examen du jury.

Le nombre des œuvres admises ne pourra dépasser 2.500 au maximum.

Chaque artiste aura le droit d'exposer deux toiles seulement.

Les médailles sont maintenues et seront décernées par le jury.

Le procès-verbal des séances sera publié. Pour le scrutin des récompenses, le vote sera rendu public.

Chaque artiste sera averti à la fois de la réception de ses œuvres et du numéro qu'elles auront obtenu en vue du placement.

La médaille d'honneur est décernée par le suffrage de tous les exposants de l'année appelés à voter.

Quant à l'organisation matérielle du Salon, rien n'est encore décidé ; la commission va se

constituer en Société anonyme, pour se conformer à la loi. Il est probable qu'elle procédera elle-même à l'installation, sans le secours d'aucun entrepreneur.

DOCUMENTS OFFICIELS

NOMINATIONS DANS LA LÉGION D'HONNEUR

Grand officier : M. Ambroise Thomas, directeur du Conservatoire de musique et de déclamation.

Officiers : MM. Paul Mantz, sous-directeur à l'administration départementale et communale (Ministère de l'Intérieur) ; Albert Dumont, directeur de l'Enseignement supérieur ; Geoffroy, directeur de l'École française de Rome ; Baudry, administrateur de la Bibliothèque Mazarine ; Armand Dumarescq, peintre ; Jouaust, typographe éditeur.

Chevaliers : MM. Chipiez, architecte, inspecteur de l'Enseignement du dessin ; Comte, chef du bureau de l'enseignement au ministère des beaux-arts ; Paladilhe, compositeur de musique ; Altès, chef d'orchestre à l'Opéra ; Henry Havard, écrivain et critique d'art ; Feyen, Goupil, Debat-Ponsan et Saint-Pierre, artistes peintres ; Bourdoncle, ciseleur.

Plusieurs des noms qui figurent sur cette liste sont trop connus des lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* pour que nous ayons à dire combien la distinction dont le gouvernement vient de les honorer nous semble méritée ; mais si nous croyons superflu de rappeler ici les titres de nos amis et collaborateurs, nous ne nous priverons pas du plaisir de leur adresser nos plus vives félicitations.

NOUVELLES

*** L'Académie des beaux-arts reprenait samedi ses travaux pour la première fois de l'année, la dernière séance ayant été levée après la communication de la mort de M. Lefuel, membre de l'Académie des beaux-arts. On a procédé au renouvellement du bureau et des diverses commissions.

Ont été nommés :

Président : M. Questel, architecte ; vice-président : M. Lenepveu, peintre, ancien directeur de l'École de France à Rome. On sait que M. le vicomte Delaborde est secrétaire perpétuel de l'Académie. La section de musique a fait connaître les résultats du concours Rossini.

Les membres du jury pour le concours de 1880 étaient : MM. Ambroise Thomas, Charles Gounod, Massenet, Reyer, auxquels MM. Gruyer et Emile Perrin avaient été adjoints.

Le poème couronné est *Prométhée enchaîné*, de M. Camille du Locle, résidant actuellement à Rome. La lecture de ce poème a été faite à l'Académie des beaux-arts par M. le vicomte Delaborde. Les livrets déposés étaient au nombre de 76. La valeur du prix pour le poème couronné est de 3.000 francs.

Dans sa prochaine séance, l'Académie des beaux-arts s'occupera de nommer des successeurs au peintre Léon Cogniet et au musicien Reber, décédés.

*** Nous avons annoncé que la Bibliothèque nationale venait de s'enrichir d'une miniature de Jean Fouquet ayant appartenu au célèbre Livre d'Heures commandé au grand artiste par Etienne Chevalier. Cette miniature représente sainte Anne avec ses trois filles et la postérité de ces trois filles. Au-dessous de ce sujet qui occupe la partie supérieure, sur des écussons pourpres, sont figurés le nom et les initiales d'Etienne Chevalier. On sait que de cet admirable manuscrit on ne connaissait jusqu'à ce jour que les quarante miniatures conservées à Francfort chez M. Brentano, une pièce en la possession de M. Feuillet de Conches, et une autre qui fut vendue à Londres en 1856 à la suite du décès du poète Samuel Rogers. Ce précieux spécimen d'un manuscrit si important pour l'histoire de l'art français, et qui jouit d'une réputation européenne, n'a pas été payé sur le budget ordinaire de la Bibliothèque ; il a été offert au département des Manuscrits par M. le duc de la Trémoïlle, qui compte parmi les bienfaiteurs les plus généreux et les plus éclairés de notre grand établissement national.

*** Le musée du Louvre est resté fermé mardi, à cause de la grande abondance de neige qui était tombée sur les vitraux, et qui faisait dans les salles une nuit presque complète. Ce fait s'est déjà produit il y a deux ans.

*** Quelques journaux ont dépeint l'administration des beaux-arts comme fort embarrassée du legs des objets d'art ayant appartenu à M. Thiers, legs auquel elle ne voudrait pas consacrer un cabinet particulier au Louvre et qu'elle n'oserait pas refuser.

La vérité est que l'administration, n'ayant pas encore été saisie de ce legs, n'a pas encore eu à s'en occuper.

*** Cette semaine a été ouverte la nouvelle salle de lecture publique à la Bibliothèque nationale.

Cette nouvelle salle annule celle dite de Louis XIV, où depuis une douzaine d'années les simples lecteurs étaient admis.

Les proportions de la nouvelle salle sont un peu supérieures à celles de l'ancienne. Elle a 24 mètres environ sur 6 de largeur, et peut recevoir à la fois 180 lecteurs.

Cette seconde salle n'est que provisoire. La nécessité de recevoir les ouvriers à travers l'ancienne a seule provoqué la translation des services.

Il n'a pas fallu déménager moins de 28.000 ouvrages, comprenant au moins 40.000 volumes, pour arriver à réaliser cette translation.

Le mode de communication des ouvrages aux lecteurs demeure le même que par le passé. On est admis dans cette partie de la Bibliothèque sans formalités et sans carte.

*** On se souvient de l'affaire de la Vierge du Breuil, de cette statue vendue par le curé ou par le conseil de fabrique, et qui, revendiquée par l'administration municipale comme propriété communale, lui fut restituée en vertu d'un jugement.

Un fait du même genre vient de se passer à Châtillon, dit l'*Indépendant*, d'Epernay. L'église de cette commune possédait des boiseries ornées de sculptures délicates et d'une grande valeur artistique. Par suite de changemeuts opérés dans la décoration des autels, ces boiseries en avaient été retirées depuis quelques années. Il y a quinze jours environ, elles ont été extraites du dépôt où on les conservait et emmenées sur la voiture d'un marchand de bric-à-brac, qui disait s'en être rendu acquéreur.

*** On télégraphie du Caire à la *Gazette de Voss* que l'on vient de dégager, près de Saggarah, au nord de l'endroit où était situé Memphis, deux pyramides qui ont été construites par deux rois de la sixième dynastie et dont les parois intérieures sont recouvertes de plusieurs milliers d'inscriptions. On ajoute que cette découverte inattendue est de la plus haute importance au point de vue de la science.

LE CHATEAU DE MONTAL

A l'article excellent que notre collaborateur M. Bonnaffé a consacré dans le dernier n° de la *Chronique* au château de Montal transporté du Quercy à Paris et dont les sculptures ornementales sont du plus haut intérêt et quelques-unes de la plus forte et de la plus originale beauté, nous ajouterons le renseignement suivant, fourni par M. le duc de la Trémoïlle et par M. Lisch, architecte des monuments historiques. D'après ces messieurs, il n'y aurait aucun doute que la grande cheminée de Montal, une des merveilles de l'art français au commencement du XVI.e siècle, ne soit de la même main que le porche de Thouars, c'est-à-dire d'*André Lamy*, « tailleur de pierre » tourangeau.

L. G.

NÉCROLOGIE

Une dépêche du Caire, datée du 19 janvier, annonce la mort du célèbre égyptologue **Mariette-Bey**. Né à Boulogne-sur-Mer en 1821, Mariette-Bey, dont les nombreuses découvertes ont produit une si grande sensation en Orient et en Europe, avait commencé, dès l'année 1847, à s'occuper dans sa ville natale de l'étude des hiéroglyphes égyptiens ; et, quoiqu'il n'eût que fort peu de livres pour se guider dans ses recherches, il se rendit maître des principales difficultés que présentait la science toute nouvelle créée par Champollion.

En 1850, sur la recommandation de l'Institut, Mariette-Bey, qui avait été attaché au musée égyptien du Louvre où il s'était fait remarquer par son savoir, fut chargé d'une mission scientifique en Egypte. Il devait rechercher les manuscrits coptes conservés dans les couvents; mais, à peine arrivé au Caire, son attention se porta du côté de l'ancienne Memphis, dont les monuments gisaient, recouverts par le sable, près des Pyramides. S'aidant des indications données par les auteurs de l'antiquité, il entreprit des fouilles et découvrit le Serapeum, sanctuaire du dieu Serapis, les tombeaux des Bœufs Apis, ainsi que d'autres restes du plus grand intérêt au point de vue archéologique.

Pendant quatre années, au milieu du désert, il continua ses fouilles à Memphis, à Abydos et sur différents points de la haute Égypte et de la Nubie; il déblaya le fameux colosse du Sphinx qui est taillé, comme on sait, dans un roc naturel au pied des Pyramides de Giseh, et mit au jour une foule de bas-reliefs, d'inscriptions, de stèles, d'objets d'or et d'argent.

A son retour en France, Mariette-Bey fut nommé conservateur du musée égyptien de Paris. En 1858, il reprenait la direction des fouilles dans la vallée du Nil et faisait de nouvelles découvertes. On lui doit le dégagement des temples d'Edfou, de Karnak, de Medinet Abou, et la fondation du magnifique musée de Boulaq au Caire, où il n'a cessé de réunir dans ces dernières années tous les objets précieux recueillis par ses soins en Egypte. En 1873, l'Institut lui décernait le prix biennal de 20.000 fr. Mariette-Bey était, depuis 1867, commandeur de la Légion d'honneur.

Depuis quelques années déjà la santé de Mariette-Bey était gravement atteinte, et l'on peut dire qu'il est mort à la tâche, victime de son dévouement pour la science.

Acquisitions récentes du Musée du Louvre

Nous avons le goût des arts, et l'on peut dire, sans montrer une vanité exagérée, que nous les cultivons non-seulement avec passion, mais avec un réel succès. Cependant il n'est pas de pays où les grandes collections publiques soient aussi pauvrement dotées que les nôtres. Il est vrai que nous avons de si grandes richesses accumulées depuis des siècles que nous n'avons pas besoin, pour maintenir notre rang, de faire des sacrifices aussi considérables que nos voisins. Mais en nous endormant ainsi sur nos lauriers nous risquons fort de nous laisser rattraper et dépasser par nos émules. C'est déjà fait sur quelques points, et l'intérêt aussi bien que l'amour-propre national devraient nous engager à aviser sans retard. Je l'ai déjà dit souvent et avec insistance : les allocations accordées à nos collections publiques sont notoirement insuffisantes. Celles de notre Musée national ont été quelque peu augmentées depuis deux ou trois ans. Mais c'est avec une somme de 150.000 fr. par an que les conservateurs doivent

pourvoir aux acquisitions des départements de la sculpture antique, des monuments égyptiens, orientaux et du Moyen-Age, des bronzes, de la céramique ancienne et moderne, de la sculpture de la Renaissance, de la peinture, des dessins, du Musée... de marine même, dont on devrait bien, pour le dire en passant, débarrasser enfin le Louvre.

Malgré l'exiguïté de ses ressources, l'administration des Beaux-Arts fait les plus grands efforts pour augmenter les trésors qui lui sont confiés, et le public ne se rend peut-être pas suffisamment compte de ces accroissements qui se font pièce à pièce et sans bruit. On ne sait guère ce qui se passe au Louvre, et bien souvent ce n'est que tardivement et par hasard qu'on apprend l'existence dans notre Musée d'ouvrages faits pour intéresser les amis des arts. Il n'entre pas une pièce nouvelle dans les collections de Londres, de Berlin ou de Saint-Pétersbourg que la presse n'en retentisse. Je ne tiens pas au tapage, mais je crois utile de donner de temps en temps à nos lecteurs quelques renseignements précis sur ce sujet.

D'abord les antiques. Faute de fonds suffisants, les conservateurs de ce département se sont trouvés dans l'impossibilité d'acquérir plusieurs grandes collections qui se sont vendues dans ces derniers temps, et qu'il eût été très-désirable que la France possédât dans leur ensemble. Telles sont, par exemple, l'incomparable collection cypriote du général de Cesnola, achetée par le Musée de New-York au prix de plusieurs centaines de mille francs; les collections Paravey, la collection Barre, celle de bronzes antiques et de médaillons de la Renaissance d'un choix si délicat de M. His de la Salle qui se vend ces jours-ci en Angleterre. Cependant, avec son bien mince budget, le département des antiques a trouvé moyen de former pièce à pièce plusieurs séries de monuments d'une rare beauté et d'une grande valeur pour les études artistiques et archéologiques. Il s'est particulièrement tenu au courant des découvertes récentes qui dans presque toutes les branches de l'antiquité ont permis de substituer aux types d'imitation de l'art étrusque et gréco-romain les beaux types originaux de l'art hellénique. Ainsi, notre Musée ne possédait qu'un bien petit nombre de figurines en terre cuite provenant de la Grèce propre. Il en a aujourd'hui une collection de plus de deux cents pièces de choix venant principalement de la nécropole de Tanagre, collection formée plusieurs années avant les suites appartenant à des particuliers que l'on a admirées en 1878 au Trocadéro. Or ce n'est pas sans raison que l'on recherche tant et que l'on paie si cher ces petits ouvrages. Malgré leur exiguïté et la matière commune dont ils sont faits, ils ont, au double point de vue de l'art et de la science, le plus vif intérêt. Un grand nombre d'entre eux sont de la plus grande, de la plus rare, de la plus exquise beauté. Quelques-uns reproduisent certainement des statues célèbres qui n'ont pas laissé d'autres traces. D'autres donnent sur les mythes, les croyances, les usages, les costumes des anciens les plus précieux renseignements et nous font pénétrer bien plus profondément que les ouvrages d'apparat dans la vie intime des populations helléniques. M. Heuzey, l'éminent conservateur-adjoint des antiques, a entrepris la publication de ces précieuses figurines, et nous ne saurions trop recommander cet intéressant et savant travail dont le troisième fascicule vient de paraître.

Les *lécythes* blancs de l'Attique, décorés de peintures polychromes, n'étaient représentés dans l'ancien Musée que par trois ou quatre spécimens; on y compte aujourd'hui vingt-huit de ces vases, dont plusieurs sont d'une grandeur et d'une beauté exceptionnelles. Nous nous bornerons à signaler les charmants *aryballes* athéniens à figures rouges d'une extrême délicatesse, comme l'amphore de Milo, comme la célèbre coupe signée des noms de deux artistes Douris et Calliadès, achetée à la vente Paravey, ou comme la grande coupe d'Euphronios, décorée d'un sujet analogue à celui qui couvrait les murs du temple de Thésée à Athènes. Les miroirs grecs gravés au trait étaient naguère inconnus; et, avant ceux qui furent signalés pour la première fois par M. Albert Dumont, on allait jusqu'à nier que cet art eût été pratiqué par des artistes de ce pays; on peut actuellement en voir quatre dans la salle des bronzes au Louvre, et il n'existe, croyons-nous, dans aucun autre musée, un lot aussi important de ces monuments encore très-rares. On pourrait encore signaler des accroissements semblables dans les parties du Musée qui sont consacrées aux antiquités orientales et auxquelles une salle nouvelle a été récemment ajoutée.

Parmi les grandes pièces antiques qui ont été acquises dans le courant de cette année, nous signalerons tout spécialement les suivantes:

Une statue de Minerve un peu moins grande que nature, qui se distingue par ce très-intéressant détail que la déesse porte dans son égide la ciste d'où s'échappe le serpent Erichtonios; c'est une représentation unique dans la statuaire. Le style de cette figure est élégant; la tête surtout est charmante et le profil intact d'une extrême finesse.

Un bas-relief appartenant à la série des représentations connues sous le nom de: « Visite de Bacchus chez Icarius ». Ce motif, traité avec beaucoup de distinction, présente des variantes curieuses, et surtout ce trait tout à fait nouveau que le dieu y est figuré imberbe et dans la première fleur de la jeunesse.

Plusieurs beaux fragments de sculpture — têtes, parties de figures dont les unes appartiennent à l'art archaïque, les autres au siècle de Périclès. — Une tête malheureusement mutilée présente le même caractère que les métopes du Parthénon.

Une tête d'Apollon, de grandeur plus que naturelle, appartenant au style de transition entre l'époque archaïque et le style de la belle époque grecque. — Un miroir grec en bronze, autrefois argenté et doré, avec inscriptions et figure, représentant le Génie de la ville de Corinthe couronnée par sa colonie Leucade. — Une belle Œnochoé archaïque portant le nom du potier Amasis. — Deux vases à figures rouges, de style attique, d'un dessin libre, à la fois très-large et merveilleusement fin, représentant des sujets du mythe d'Aphrodite. (*A suivre*).

CHARLES CLÉMENT.

(*Journal des Débats.*)

BIBLIOGRAPHIE

—

Eugène Fromentin, peintre et écrivain, étude biographique et critique, par Louis Gonse. 1 vol. in-8° de 360 pages, orné de 16 gravures hors texte et de 55 gravures dans le texte d'après des dessins et des peintures du maître. — Paris, A. Quantin.

Prix : 30 francs.

Sur papier de Hollande : 60 francs.

Nous rappelons à nos abonnés qu'ils peuvent se procurer des exemplaires au bureau de la *Gazette des Beaux-Arts*.

—

Publications de M. Germer-Baillière

Un éminent professeur de physique des Etats-Unis, M. Rood, qui est en même temps un peintre amateur distingué, vient d'écrire un livre intitulé : *Théorie Scientifique des couleurs, et les applications à l'art et à l'industrie*. Ce livre, qui paraît dans la *Bibliothèque scientifique internationale* dirigée par M. Em. Alglave, convient à la fois, grâce aux aptitudes variées de son auteur, aux artistes et aux gens du monde. On y trouve, sous une forme accessible, l'exposé des diverses théories sur les couleurs et sur leur perception dans l'œil humain, ainsi que les applications si variées et si curieuses que beaucoup de ces théories ont trouvées dans l'industrie. Enfin le rôle des couleurs dans la peinture, les moyens de les employer et l'étude des divers genres, forment une partie importante de l'ouvrage.

Le livre, cartonné à l'anglaise, ne coûte que six francs ; il a sa place toute marquée dans la bibliothèque de nos lecteurs, que les questions d'art intéressent particulièrement.

Les artistes y apprendront bien des choses qu'ils ignorent ou qu'ils ont oubliées. L'intervention de la science dans les questions d'art ne peut que leur être profitable ; il serait à désirer, notamment, que l'on fît un bon traité pratique de l'emploi des couleurs, au point de vue chimique. La *cuisine* des matières colorantes dont on se sert aujourd'hui est faite sans aucun discernement par la plupart de nos peintres. Il y paraît sur leurs toiles au bout de très-peu de temps ; la fraîcheur des tons disparaît sous des colorations neutres et tristes qui résultent évidemment de réactions chimiques imprévues.

Et puis, est-on bien sûr que toutes les couleurs extraites du goudron de houille sortent des alambics avec leur coloration définitive? N'est-il pas probable, au contraire, que le ton résulte seulement de telle ou telle phase d'une évolution artificielle aboutissant en dernier terme au noir d'origine ? En tout cas, l'événement semble nous donner raison.

Nous appelons de tous nos vœux l'apparition d'un manuel des substances incompatibles en peinture. Les peintres qui n'ont pas dédaigné de se renseigner à ce sujet s'en sont bien trouvés : je n'en citerai qu'un, Ricard, dont les ouvrages ont conservé leur fraîcheur première.

A. DE L.

—

Le Temps, 20 janvier : *Lefuel*, par Charles Blanc.

Le Siècle, 20 janvier : *Mariette-Bey*, par Henry Havard.

Journal de la Jeunesse, 425e livraison. Texte par J. Girardin, Mme Barbé, Albert Lévy, Mme Witt, née Guizot, Charles Joliet, Paul Pelet, et Mme Gustave Desmoulins. — Dessins: Tofani, Faguet Riou, Sandoz.

Le *Tour du monde*, 1046e livraison. — La Syrie d'aujourd'hui, par M. Lortet, doyen de la Faculté de médecine de Lyon, chargé d'une mission scientifique par M. le Ministre de l'instruction publique. — Texte et dessins inédits. — Douze dessins de Taylor, D. Lancelot, E. Ronjat et E. Zier et Barclay.

Bureaux à la librairie HACHETTE et Cie, boulevard Saint-Germain, 79, à Paris.

Saint-Nicolas, n° 7. Texte et musique. — Illustrations de B. de Monvel, Chafranski, Petters, Courboin, Gaillard, etc.

CONCERTS DU DIMANCHE 23 JANVIER 1881

CONSERVATOIRE

Symphonie en *la* majeur (Mendelssohn) ; Fragments de *Fernand Cortez* (Spontini) ; Concerto en *la* mineur pour piano (Schumann) ; Trio et chœur des *Parques*, Hippolyte et Aricie (Rameau) ; Ouverture de *Léonore* (Beethoven).

CONCERT PASDELOUP

Symphonie en *ut majeur* (Mozart). — *Barcarolle*, marche. — Scherzo de la 1re symphonie (Saint-Saëns). — *Armide*, air de Renaud, chanté par Capoul (Gluck). — Fragments de la symphonie romantique (Joncières). — Romance en *fa*, pour violon, exécutée par M. Marsick (Beethoven). — Air de *Sylvia* (Léo Delibes). — Romance de la *Déesse et le Berger*, chantée par Capoul (Duprato). — Le *Carnaval* (Giraud).

CONCERT DU CHATELET

Symphonie en *la* (Beethoven). — Deux pièces pour orchestre (Massenet). — 2e concerto pour piano (Diemer). — La chevauchée des Walkyries (Wagner). — Concert stuck pour violon (Sivori). — *Samson et Dalila* (Saint-Saëns). — Marche nuptiale (Mendelssohn).

Vente aux enchères publiques

OBJETS D'ART

CURIOSITÉS

Faïences françaises, italiennes, etc.

Porcelaines, Émaux, Bijoux, Bronzes, Pendules.

MEUBLES ANCIENS, Tentures et étoffes.

HOTEL DROUOT, SALLE N° 6

Les mardi 25 et mercredi 26 janvier 1881
à 2 heures

Par le ministère de Me HENRI LECHAT, commissaire-priseur, rue Baudin, 6 (square Montholon).

VENTE
par suite du décès
DE
ÉMILE DURANTY
Rédacteur à la *Gazette des Beaux-Arts*

TABLEAUX MODERNES
ESQUISSES, AQUARELLES, PASTELS
DESSINS, EAUX-FORTES

LIVRES

HOTEL DROUOT, SALLE N° 4

Les vendredi 28 *et samedi* 29 *janvier* 1881,
à deux heures précises

Me MAURICE DELESTRE, commissaire-priseur, 27, rue Drouot,

Assisté de

M. DURAND-RUEL, marchand de tableaux rue de la Paix, 1

M. CHAMPION libraire quai Malaquais, n° 15

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

ORDRE DES VACATIONS

Le vendredi 28 janvier : LES LIVRES.
Le samedi 29 janvier : LES GRAVURES, DESSINS ET TABLEAUX.

Exposition des tableaux pendant la vente des livres.

BELLE COLLECTION

ESTAMPES

Principalement de l'École française du XVIIIe siècle

PIÈCES IMPRIMÉES EN NOIR ET EN COULEUR

VIGNETTES

Portraits et Dessins

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 4

Les lundi 24, *mardi* 25 *et mercredi* 26 *janvier* 1881, *à* 1 *h.* 1/2 *précise*

Me MAURICE DELESTRE, commissaire-priseur, rue Drouot, 27,

Assisté de M. CLÉMENT, marchand d'estampes de la Bibliothèque nationale, rue des Saints-Pères, 3,

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

Exposition le dimanche 23 janvier 1881, de 2 à 5 heures.

VENTE

DE TABLEAUX

ANCIENS ET MODERNES
des écoles
Flamande, Française et Hollandaise
faisant partie de la collection
DE
M. J. DÉRICKN
de Bruxelles

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 8

Le lundi 24 *janvier* 1881, *à deux heures.*

Par le ministère de Me DUTARTRE, commissaire-priseur, rue Lamartine, 44,

Assisté de M. Charles NEUMANS, peintre-expert, rue de Moscou, 44,

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

Exposition le dimanche 23 janvier, de 2 h. à 5 h.

E. LOWENGARD

26, rue Buffault, 26
près la rue de Châteaudun

Spécialité de Tapisseries, d'Etoffes et d'Ameublements anciens

OBJETS D'ART ET DE CURIOSITÉS, ETC.
BOISERIES ANCIENNES
FAIENCES et PORCELAINES
ARMES, BRONZES, EMAUX

B. SOMMER

rue de Richelieu, 92.

Objets d'Art anciens de la Chine et du Japon
Spécialités de pièces d'Echantillons

PROVENANCE DIRECTE

OBJETS D'ART — AUTOGRAPHES
TABLEAUX ANCIENS ET MODERNES
ANTOINE BAER
Expert
Paris, 2, rue Laffitte

EN VENTE CHEZ RAPILLY,
QUAI MALAQUAIS, 5, PARIS

Catalogue raisonné de l'œuvre peint, dessiné et gravé d'Antoine Watteau, par Edmond de **Goncourt**. Paris, 1875, in-8° br.
Sur papier chamois..... 12 fr.
Sur papier vergé..... 24 fr.

Catalogue raisonné de l'œuvre peint, dessiné et gravé de P.-P. Prud'hon, par Edmond de **Goncourt**. Paris, 1876, in-8° br.
Sur papier chamois..... 12 fr.
Sur papier vergé..... 24 fr.

COLLECTION D'UN AMATEUR

TABLEAUX

ANCIENS

Dessins de Maîtres, Pastels, Aquarelles

BELLES TAPISSERIES DES GOBELINS

MARBRES, BRONZES

BEAUX MEUBLES LOUIS XVI ORNÉS DE BRONZES

OBJETS DE CURIOSITÉ

MEUBLES DE SALON EN TAPISSERIES DE BEAUVAIS

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 8

Les jeudi 27 et vendredi 28 janvier 1881, à deux heures

COMMISSAIRE-PRISEUR :

Me ESCRIBE, 6, rue de Hanovre

EXPERTS :

M. HARO ✻, peintre-expert	**M. A. BLOCHE, expert**
14, rue Visconti, et rue Bonaparte, 20	rue Laffitte, 44

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

EXPOSITIONS :

Particulière :	*Publique* :
Le mardi 25 janvier 1881	Le mercredi 26 janvier 1881

De une heure et demie à cinq heures et demie.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

IMPRIMERIE GÉNÉRALE DE LA PRESSE. — G. V. Larochelle, imp., 16, rue du Croissant. — Paris.

N° 5 — 1881. BUREAUX, 8, RUE FAVART. 29 janvier.

LA

CHRONIQUE DES ARTS

ET DE LA CURIOSITÉ

SUPPLÉMENT A LA *GAZETTE DES BEAUX-ARTS*

PARAISSANT LE SAMEDI MATIN

Les abonnés à une année entière de la Gazette des Beaux-Arts *reçoivent gratuitement la* Chronique des Arts et de la Curiosité.

PARIS ET DÉPARTEMENTS :

Un an. . . . . 12 fr. | Six mois. . . . . 8 fr

PRIME DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

MM. les souscripteurs nouveaux pourront réclamer, comme prime, au prix de 15 francs (franco en province, 20 francs), au lieu de 40 francs, prix de vente, un album relié contenant

20 EAUX-FORTES DE JULES JACQUEMART

Imprimées sur beau papier 1/4 colombier.

CONCOURS ET EXPOSITIONS

L'exposition des œuvres de **Jules Jacquemart**, aquarelles, dessins et eaux-fortes, ouvrira le 2 février dans le local de la Société des Aquarellistes, rue Le Peletier.

Le programme du **Concours musical** de la Ville de Paris, ouvert en 1881 entre les compositeurs français d'œuvres symphoniques et populaires, vient d'être publié.

S'adresser à la préfecture de la Seine, bureau des beaux-arts, où les manuscrits devront être déposés au plus tard le 27 décembre au soir.

On sait que le prix est de 10.000 fr., et que l'œuvre primée est exécutée par les soins de la Ville.

Un arrêté du ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, datant de plusieurs années, a institué à la manufacture nationale de **Sèvres** un concours annuel pour un prix qui porte le nom de *prix de Sèvres*. Le sujet en est la composition d'un vase de porcelaine ou de pièces de porcelaine d'après un programme donné. Il faut être Français pour concourir.

Le concours comporte deux épreuves. La première consiste en un dessin géométral de la grandeur des ouvrages à exécuter. Quatre des projets seront choisis et admis à la seconde épreuve. Pour cela ils seront exécutés en plâtre, de la grandeur définitive, à la manufacture de Sèvres et aux frais de l'État.

Il n'y aura qu'un prix auquel sera attachée une somme de 2.000 fr. Cependant, sur la proposition du jury du concours, le modèle placé en seconde ligne pourra être acquis par l'Etat.

Le sujet du concours de 1881 est : une coupe de milieu de 1 mètre de haut, ronde, avec ou sans anses, sans couvercle. Les dessins devront être remis le 31 mai 1881, au plus tard, avant quatre heures du soir, au secrétariat de l'Ecole des beaux-arts.

La *Vie moderne*, 13, rue Taitbout, fait en ce moment une exposition des cartons, aquarelles et dessins de **M. Félix Régamey** sur le Japon.

La commission du Salon

La commission des artistes a mené ses travaux avec une activité et une décision qui causeront une heureuse impression dans le public, où l'on avait quelque inquiétude sur l'issue de la tentative qui est faite de laisser les artistes organiser eux-mêmes les expositions annuelles.

Le sous-secrétaire d'État aux beaux-arts lui avait accordé jusqu'au 31 janvier prochain pour se constituer en Société civile et pour lui faire savoir si elle acceptait de se charger de l'organisation du Salon de 1881. Elle se trouvait en mesure de répondre dès mercredi, et le soir, à cinq heures, elle communiquait ses résolutions à M. Turquet.

Avant d'aborder l'analyse des travaux de la

commission, nous avons à redresser les erreurs qui se trouvent dans la liste publiée par la *Chronique* des 50 membres élus dans la section de peinture, erreurs provenant, du reste, de ce que les résultats définitifs du scrutin n'étaient pas encore connus exactement au moment où s'imprimait le journal. Aux noms de MM. Pelouze, Pille, Robert-Fleury, Bernier, Ségé, Bertin, Léon Glaize et Leloir, il faut substituer ceux de MM. *Lalanne, Guillemet, Français, Cazin, Lérolle, Guillaumet, Butin* et *Jules Dupré* que le scrutin a proclamés membres de la commission.

Dans la première séance de cette semaine, la commission des artistes a résolu de constituer une Société qui se chargerait de l'entreprise du Salon. Voici le texte de la déclaration qu'elle a votée à ce sujet.

« Devant la déclaration de M. le sous-secrétaire d'Etat aux beaux-arts, qui lui crée une situation nouvelle et inattendue, la commission des artistes ne pouvant traiter avec l'État que sous le nom de Société ou de syndicat, et voulant assurer l'exposition de 1881, se constitue seulement pour un an et à titre provisoire, en syndicat représentant tous ses électeurs. »

Cette résolution n'a été votée qu'après une longue discussion. Un certain nombre d'artistes voulaient donner leur démission. Ils faisaient remarquer que dans l'arrêté publié au *Journal officiel* qui convoquait les artistes pour le scrutin du 12 janvier, il était dit que la commission aurait simplement pour mission de préparer l'organisation du prochain Salon *d'accord avec l'administration*. La déclaration faite par M. Turquet dans la première séance de la commission modifiait complètement la situation puisque l'administration se retirait et ne voulait plus se mêler en rien des expositions annuelles. Selon eux, le mandat donné aux membres de la commission d'enquête par leurs électeurs ne comportait point les pouvoirs nécessaires pour qu'elle se chargeât complètement du Salon.

Divers membres de la commission et notamment MM. Guillaume, Humbert et de Vuillefroy combattirent énergiquement l'idée d'une démission en masse. A leur avis, la commission avait, en effet, été nommée seulement pour s'occuper du règlement, mais ce qui importait avant tout, c'était de sauvegarder les intérêts des artistes. L'administration s'était retirée, et la commission se retirant à son tour, il n'y aurait pas de Salon en 1881, ce qui leur causerait un grand préjudice. « Un succès sera fécond pour l'avenir, a dit M. Guillaume. Depuis trop longtemps on refuse aux artistes les qualités administratives. Si nous réussissons à organiser une fois un Salon, nous réussirons en même temps à faire accepter à tout jamais le principe des expositons libres. »

Ces arguments firent grand effet, et quand on passa au vote, deux voix seulement s'élevèrent contre la constitution d'une Société civile.

La commission s'occupa aussitôt de former un conseil judiciaire. Elle choisit pour notaire Me Delapalme, pour avoué Me Engrand et pour avocat Me Chaix-d'Est-Ange. On sait qu'il avait été d'abord question de la transformer en une Société civile qui aurait pris le nom de Corporation des artistes. Me Engrand leur fit observer qu'un Société de cette forme, entraînant la responsabilité de ses membres dans la mesure de toute leur fortune, pourrait avoir les plus grands inconvéniens. Comme nous le prévoyions dans notre dernier numéro, la commission devait se borner à former une Société anonyme.

Dans la réunion suivante, la section de peinture a adopté pour le règlement du Salon le programme qu'un mandat impératif avait imposé à la plupart de ses membres.

Voici les points du règlement qui ont été adoptés :

1° Chaque artiste pourra faire recevoir deux œuvres ;

2° Les places seront désignées par les numéros de réception : numéros 1, 2 et 3, lesquels donnent droit au premier rang (cimaise), au deuxième, au troisième.

La lettre d'avis qui annoncera à l'artiste la réception de son œuvre lui indiquera son numéro et la place à laquelle il a droit ;

3° Les médailles sont maintenues ainsi que leur degré : première, deuxième et troisième classes ;

4° Le bulletin de vote des médailles devra être signé par le juré ;

5° Les médailles d'honneur seront votées par tous les exposants électeurs.

Une nouvelle discussion a eu lieu ensuite pour savoir si, dans la situation nouvelle que l'Etat a faite aux artistes, les votants avaient cru voter pour un jury ou pour une commission constituante.

Il s'en est suivi un deuxième vote dans lequel, à la majorité de deux voix, il a été décidé que l'on ferait un autre appel aux électeurs pour la constitution du jury.

Enfin, dans la séance de mardi dernier, devant la commission réunie en assemblée générale, M. de Vuillefroy a lu un rapport sur les travaux de la sous-commission qui ont abouti à un projet de société civile anonyme. Me Delapalme a donné ensuite lecture des statuts de cette Société. Les dispositions sont les suivantes :

La Société est constituée au capital de 200.000 fr. divisé en actions de 100 francs. Les actions devront être souscrites tout entières par les membres de la commission afin de n'admettre aucun étranger dans la Société. Chaque membre devra souscrire au moins une action pour avoir voix délibérante dans la réunion d'actionnaires. Les actions ne rapporteront ni intérêt ni dividendes. Les bénéfices, s'il y en a, seront partagés entre tous les artistes exposants, suivant un mode que la Société reste libre de déterminer. La Société n'est constituée qu'en vue du Salon de 1881. Elle sera dissoute un mois après la fermeture de l'Exposition.

Les statuts, mis aux voix, ont été adoptés à l'unanimité moins une voix, celle d'un architecte. Séance tenante, le capital a été souscrit. Les peintres ont souscrit pour 132.500 fr. ; les sculpteurs pour 36.600 fr. ; les architectes pour 27.500 fr., et les graveurs pour 3.400 fr. Tout

le monde a commencé par prendre un nombre d'actions proportionné à ses ressources, puis les peintres les plus riches se sont partagé le reste. Il en est qui ont souscrit pour 8.000 fr.

Comme nous l'avons dit plus haut, la commission a fait savoir au sous-secrétaire d'Etat aux beaux-arts, qu'elle a constitué une société responsable qui se charge du Salon. M. Turquet a dû remettre la proposition aux ministres de l'instruction publique et des beaux-arts, des travaux publics et des finances, qui prendront, chacun en ce qui le concerne, les mesures nécessaires.

NOUVELLES

*** M. Turquet, sous-secrétaire d'État aux beaux-arts, déposera dans le courant de la semaine prochaine une proposition de loi tendant à la création d'une école des arts décoratifs à Limoges.

Ce sera la première institution de ce genre existant en France. Les pays étrangers en possèdent un certain nombre, notamment l'Angleterre et l'Allemagne.

*** Un crédit de 250.000 fr. était inscrit chaque année au budget des beaux-arts pour couvrir les dépenses du Salon, au temps où l'Etat s'en chargeait. Aujourd'hui que l'organisation du Salon est abandonnée aux artistes, ce crédit n'a plus d'objet.

L'intention du sous-secrétaire d'Etat des beaux-arts est d'en demander néanmoins le maintien à la Chambre. Les ressources dont l'administration dispose pour les achats de tableaux et d'œuvres d'art sont fort restreintes, et ces 250.000 fr. viendraient fort utilement les grossir.

*** M. Maspéro, professeur au Collège de France, directeur de l'Ecole française d'archéologie orientale récemment créée au Caire, vient d'être nommé par le khédive directeur du musée de Boulaq et des fouilles archéologiques d'Égypte, en remplacement de feu Mariette. Nous n'avons pas besoin de faire ressortir l'importance de cette heureuse nouvelle.

*** M. Cormon a reçu de l'État la commande d'un plafond pour l'hôtel-de-ville de Compiègne, au prix de 20.000 fr.

M. Boilvin est chargé de graver, pour la somme de 6.000 fr., *la Promenade dans le parc* de Watteau, de la galerie Lacaze.

M. Ringel fera une statue de la Liberté pour une ville de l'Hérault.

*** L'État vient de donner une subvention de 60.000 fr. pour l'érection définitive du monument à Watteau que la ville de Valenciennes veut élever d'après le projet de Carpeaux.

*** Les faussaires en antiquités ne respectent rien. Leur industrie doit être assez productive, car elle est fort répandue. Il n'y a pas bien longtemps que le musée de Berlin achetait comme de vénérables restes de l'antique Palestine une collection d'objets fabriqués par d'habiles imitateurs. Il paraît que les faussaires s'en prennent aujourd'hui aux silex taillés et polis, les monuments les plus anciens que l'on ait trouvés jusqu'à présent de l'industrie humaine. M. de Mortillet, conservateur du musée national des antiquités préhistoriques de France, écrit à ce sujet la lettre suivante à M. Penet :

Saint-Germain, 15 janvier.

Monsieur et cher confrère,

Recevez mes bien sincères compliments pour le courage et le savoir que vous déployez à poursuivre les faussaires qui cherchent à déconsidérer la paléontologie préhistorique. C'est aux vrais connaisseurs qu'il appartient de confondre les gens qui, pour gagner quelques sous, fabriquent les pièces les plus absurdes et les plus invraisemblables. Il ne faut pas que l'opinion publique s'égare. Vous rendez donc un véritable service à la science en dévoilant l'œuvre des tailleurs de silex modernes. Mais tous les dupeurs sont-ils de simples ouvriers à la recherche de quelques pièces de monnaie ? Je ne le crois pas ; derrière les exploiteurs, il pourrait bien y avoir le groupe des mystificateurs. La science nouvelle offusque et épouvante bien des gens. Elle projette trop de lumière pour leur faible intelligence. Ils espèrent la rendre grotesque et l'annuler en la prenant dans quelques grossiers traquenards. Ils en seront pour leur peine, surtout s'ils rencontrent devant eux beaucoup d'hommes comme vous !...

C'est donc au nom de notre chère science que je vous félicite et vous remercie.

G. DE MORTILLET.

*** Une nouvelle Revue illustrée, intitulée *Pompéi* et rédigée en français, va paraître à Naples. Elle aura pour but d'exciter un plus grand intérêt relativement aux fouilles et recherches archéologiques qui ont lieu à Pompéi, à Herculanum et dans d'autres parties de l'Italie.

*** Le *Courrier de Castres* apprend que le curé de Notre-Dame de Noailhac a découvert le 10 janvier, dans le parc du château de la Beloterie, un tombeau carlovingien.

A côté du squelette d'un guerrier franc se trouvait dans l'auge funèbre une monnaie en argent frappée à Toulouse au dixième siècle et portant les inscriptions suivantes :

A) — ✝ ODDO REX FR-C. — croix.

R) — ✝ IVI' ASOLOT pour TOLOSA IVI quatre annelets.

La légende du revers est écrite de droite à gauche, ce qui constitue une variété inédite.

L'empreinte du roi Eudes est le type générateur de tous ceux qui furent employés à Toulouse pendant la période féodale.

NÉCROLOGIE

M. Jules Lafrance, qui obtint, en 1870, le premier grand prix de Rome de sculpture pour un *Samson brisant ses liens ;* en 1874 et en 1878, une première médaille, et qui était chevalier de la Légion d'honneur depuis 1878,

vient de mourir à l'âge de trente-neuf ans : c'est une grande perte pour l'art.

M. Lafrance avait exposé au dernier Salon la statue de Sauvage, l'inventeur de l'hélice, qui doit être inaugurée cette année à Boulogne.

—

Mariette-Bey

A la séance de l'Académie des inscriptions du 21 janvier, le président, M. Pavet de Courteille, s'est fait l'interprète des sentiments douloureux que la nouvelle de la mort de Mariette-Bey avait inspirés à tous ses collègues de l'Institut et aux savants du monde entier.

On sait que l'éminent égyptologue a rédigé un vaste programme des explorations qui restent à exécuter dans la vallée du Nil. Ce programme, que nous avons publié dans la *Chronique* de l'an dernier, est comme le testament scientifique d'Auguste Mariette ; l'école française d'égyptologie tiendra à honneur de reprendre, pour les réaliser, les plans du maître. Son exemple et ses indications serviront aux nouveaux explorateurs d'aiguillon et de guide.

Pour compléter la notice nécrologique que nous avons consacrée à Mariette-Bey, nous donnons la liste de ses principaux ouvrages : *Monuments divers recueillis en Egypte et en Nubie ;* cinq livraisons. 1872. — *Karnak, étude topographique et archéologique.* 1875. — *Dendérah ; description générale du grand temple et de la ville.* 1878-1880. — *Description des fouilles exécutées en Egypte de* 1850 *à* 1854. 1863. — *Listes géographiques des pylones de Karnak,* relatives à la Palestine, à l'Ethiopie et au pays des Sômalis. 1875. — *Mémoire sur la mère d'Apis.* 1856. — *Aperçu de l'histoire ancienne d'Egypte.* 1867. — *Choix de monuments découverts pendant le déblaiement du Sérapéum.* 1856. — *Sur les tombes de l'ancien Empire à Saqqarah.* 1868. — *Abydos ; description des fouilles exécutées sur l'emplacement de cette ville ;* cet ouvrage capital dont la publication fut commencée en 1869 n'a été terminé que tout récemment.

CORRESPONDANCE DE BELGIQUE

—

Peu de nouvelles artistiques ; c'est la continuation de l'accalmie que je vous signalais dernièrement. Cependant les ateliers se reprennent petit à petit à travailler ; çà et là des expositions s'organisent ; il s'opère une espèce de mise en train.

Je vous ai signalé dernièrement l'excellente idée de ce cercle de province, le *Cercle littéraire et artistique* liégeois, qui bravement, en dépit de la saison, s'était mis en tête d'organiser chaque année à Noël une exposition-vente d'aquarelles, d'esquisses et de dessins. Il est vrai que Liège est par excellence la ville vivante et qu'on serait mal venu à lui appliquer dans un sens rigoureux le qualificatif provincial.

Donc, l'exposition s'est ouverte, et si nous en croyons le chiffre des ventes, les artistes n'ont pas eu à se plaindre d'avoir répondu à l'appel du comité d'organisation. Environ 150 envois ont trouvé des amateurs. Quelques artistes ont même été particulièrement favorisés. Nous citerons, parmi ceux-là, MM. Delpérée, qui n'a pas vendu moins de dix-huit aquarelles, Binjé, qui figure sur les listes pour huit dessins, cinq aquarelles et une esquisse, H. Seghers, qui y est porté pour douze dessins et aquarelles, puis encore MM. Lybaert, Bossaet, Musin, Ch. Soubre, Philippet et Stacquet.

A la même époque, le cercle artistique d'Anvers ouvrait ses salons à un groupe relativement nombreux d'artistes ; et les uns y exposaient leurs œuvres nouvelles, les autres leurs toiles, retour des expositions de Bruxelles et de Gand. On a particulièrement remarqué l'émouvante composition de M. Van der Oudera, *En route pour le bûcher*, un grand effort de mise en scène, le *Cabinet de travail* de M. Siberdt, reproduisant un des coins de la maison Plantin, une *Fille des champs*, de M. Frans Van Kuyck, et une *Diogenia* de M. Abry, assez bizarre étiquette adaptée à une belle fille rousse dont le peintre avait bien exprimé les nostalgies provocantes. Beaucoup de paysages signés Leemans, un luministe épris des effets de lune et qui s'entend à brouiller ses ciels dans de grandes nuées fantastiques, Claus, un bel entrain de peintre clairvoyant et sain au service d'une palette fraîche, Henri de Cock, le peintre des verts noyés dans les brumes, Stobbaerts, un coloriste puissant, Th. Verstraeten, qui tranche sur l'enseignement anversois par des allures décidées d'impressionniste, enfin Lamorinière, dont les ouvrages, précieusement terminés, passionnent les amateurs. M. Cap, grand collectionneur d'eaux-fortes, avait envoyé un album très-varié où se succédaient ces marques de fabrique : Goya, Unger, Jacquemart, Gérôme, Félicien Rops, de Groux, Portaels, Verboeckhoven, Leys, H. de Brackleer, Stobbaerts, etc.

Anvers, il ne faut pas l'oublier, a toujours été un des remparts de l'eau-forte. Je vous ai dit dans une précédente correspondance qu'une Société d'aquafortistes s'y était formée, avec l'intention de publier des cahiers d'études, à des époques déterminées. On avait résolu primitivement de ne publier que les planches des sociétaires ; mais un esprit plus large a prévalu : un appel sera fait à tous les graveurs à l'eau-forte du pays. Il était grand temps qu'un groupe déterminé reprît en main la cause de ce bel art, bien négligé en Belgique depuis la dispersion de la Société dont Rops était le président, et il est permis de prédire des succès à l'initiative anversoise, si les artistes fondateurs savent se garer des complaisances et se renfermer dans des choix sévères. L'*Album* de la Société des aquafortistes a peri pour avoir trop largement appliqué le principe de la tolérance.

L'heure présente, il est vrai, n'est pas favorable à ces calmes élaborations. Les journaux vous ont appris les désastres des dernières inondations ; partout des détresses à secourir, des deuils à consoler, une immense dévastation à laquelle il faut parer. Comme il est arrivé l'an dernier, à propos des calamités qui ont frappé les familles des victimes de l'Agrappe, on a frappé à la porte des artistes, et ceux-ci ont répondu avec ce large empressement qui fait d'eux les plus constants et les plus dévoués des souscripteurs, dans toutes les circonstances où la pitié est en jeu. C'est par

centaines que se nombrent les adhésions aux fêtes que l'on va organiser en faveur des inondés; toute une floraison d'éventails, de tambourins, d'écrans, de petites et de grandes toiles et aquarelles, va sortir des ateliers, parafée de signatures éclatantes; et une fois de plus se vérifiera le renom de générosité des consolateurs naturels de toutes les infortunes.

Il était dit que cette lettre finirait dans les tons noirs. L'art belge a perdu, à la fin de l'an dernier, un de ses fils les plus vaillants, sinon les plus renommés, le paysagiste Charles Pauli. Il s'était créé, dans le monde de l'industrie, une situation qui lui permettait de se livrer à la peinture sans avoir à s'occuper du marchand. Sa note était personnelle, un peu grêle toutefois; le détail l'absorbait; mais il rachetait par la conscience et l'application à tout exprimer, l'absence d'un tempérament déterminé. On retrouvait son nom à chaque exposition. Il figurait à la tête de cette intéressante phalange des artistes vivant et travaillant en province, qui, pour n'arriver que difficilement à la réputation des artistes de la capitale, n'en méritent pas moins l'attention.

L.

VENTES PROCHAINES

Les vendredi 4 et samedi 5 février, aura lieu à l'Hôtel Drouot la vente d'une intéressante réunion de *Livres rares et précieux et d'ouvrages à figures*. C'est la première vente importante de l'année et nous la signalons aux lecteurs bibliophiles de la *Chronique*. Ils y trouveront dans les diverses sections des livres dignes de toute attention, des manuscrits, des livres du XVIe siècle avec gravures sur bois, et parmi ceux-ci l'édition originale de la Bible d'Holbein, des ouvrages du XVIIIe siècle avec gravures avant la lettre, la seconde édition, si rare, de Montaigne et celle de 1595, l'édition originale de la Bruyère, un tirage à part des figures de Gillot pour les Fables de la Motte, des poètes du XVIe siècle, etc. Ils y rencontreront surtout quatre articles de premier ordre et infiniment précieux. D'abord, et c'est un véritable joyau, un volume en maroquin rouge ayant appartenu au grand Condé et à ses armes; c'est la *Vie de la duchesse de Montmorency*, livre déjà rare par lui-même, exemplaire de dédicace en grand papier, avec le portrait rarissime de la duchesse par Van Schuppen. Les livres aux armes du grand Condé sont par leur extrême rareté et par le mérite intrinsèque du personnage parmi les phénix de la curiosité bibliophilique. Les trois autres articles sont : un manuscrit des *Nobles Dames* de Boccace, du XVIe siècle, illustré de 39 miniatures des plus curieuses; un exemplaire de la *Henriade*, offert par Voltaire à l'impératrice de Russie avec des vers autographes signés; et la partition du *Devin du village*, de Rousseau, avec envoi autographe de Rousseau à la marquise de Pompadour.

BIBLIOGRAPHIE

Academy : 15 janvier. Catalogue général des monuments d'Abydos, par A. Mariette (compte-rendu). — Les anciens maîtres à la Royal Academy (2e article), par Cosmo Monkhouse. — L'exposition de la Grosvenor Gallery.

Athenæum : 15 janvier. Livres illustrés. — Nouvelles estampes. — La Royal Academy, 2e article. — 22 janvier. L'ancienne argenterie française, avec des tables, des dates de Paris et fac-simile d'autres marques, par W. Cripps (compte-rendu). — La Royal Academy (3e article).

Zeitschrift für Bildende Kunst (Gazette des Beaux-Arts de Leipzig): livraison de janvier. Etude sur Thomas Couture, par E. Biller.

Journal de la jeunesse, 426e livraison. — Texte par J. Girardin, Albert Lévy, André Bourquien, Mme de Witt, née Guizot, et Frédéric Dillaye. — Dessins : Tofani, Sandoz, Lancelot.

Le Tour du monde, 1047e livraison. — La Syrie d'aujourd'hui, par M. Lortet, doyen de la Faculté de médecine de Lyon, chargé d'une mission scientifique par M. le Ministre de l'instruction publique. — Texte et dessins inédits. — Douze dessins de Taylor, D. Lancelot et E. Ronjat, avec une carte.

Bureaux à la librairie Hachette et Cie, boulevard Saint-Germain, 79, à Paris.

CONCERTS DU DIMANCHE 30 JANVIER 1881

CONSERVATOIRE

Symphonie en *la* majeur (Mendelssohn); Fragments de *Fernand Cortez* (Spontini); Concerto en *la* mineur pour piano (Schumann); Trio et chœur des *Parques*, Hippolyte et Aricie (Rameau); Ouverture de *Léonore* (Beethoven).

CONCERT PASDELOUP

Symphonie héroïque (Beethoven) — Cantate de la Pentecôte (Bach) par Mme Brunet-Lafleur. — Barcarolle (Saint-Saëns). — Concerto russe pour violon (Lalo) par M. Marsick. — Gavotte (Lulli). — Première audition de *Souvenez-vous, Vierge Marie* (Massenet) par Mme Brunet-Lafleur. — La *Terreur*, ouverture (Litoff). On prélevera 5 0/0 sur la recette brute au profit des asiles de nuit de Paris.

E. LOWENGARD
26, rue Buffault, 26
près la rue de Châteaudun
Spécialité de Tapisseries, d'Etoffes et d'Ameublements anciens
OBJETS D'ART ET DE CURIOSITÉS, ETC.
BOISERIES ANCIENNES
FAIENCES et PORCELAINES
ARMES, BRONZES, EMAUX

TABLEAUX MODERNES

Etudes, aquarelles, TABLEAUX ANCIENS : paysage, par J.-B. Oudry.

OBJETS DU JAPON, cabinets, tables-supports, laques, porcelaines, bronzes, etc.

FAIENCES, PORCELAINES ANCIENNES

Curiosités diverses.

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 3,

Le lundi 31 *janvier* 1881, *à deux heures.*

Me Henri LECHAT, commissaire-priseur, rue Baudin, 6.

M. Ch. GEORGES, expert, rue Laffitte, 12.

Exposition publique le dimanche 30 janvier, de 1 à 5 h.

COLLECTION

DE FEU

M. DE MALVAL

DE LYON

ESTAMPES ANCIENNES

SUPERBES ÉPREUVES

ALBERT DURER, REMBRANDT, ETC.

XVIIIe SIÈCLE ET MODERNES, AVANT LA LETTRE

PORTRAITS

ŒUVRES DE GRATELOUP

RAPHAEL MORGHEN, NANTEUIL, ETC.

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 4,

Les lundi 31 *janvier et mardi* 1er *février* 1881, à 1 heure précise.

Me MAURICE DELESTRE, commissaire-priseur, rue Drouot, 27,

Assisté de M. VIGNÉRES, expert, rue de la Monnaie, 21,

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

Exposition publique le dimanche 30 janvier, de 1 h. à 4 h.

TRÈS-BELLES

ÉTOFFES BRODÉES

MEUBLES EN TAPISSERIE LOUIS XIV

Objets d'art et de curiosité

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 5

Le lundi 31 *janvier* 1881, *à* 2 *heures*

Me ESCRIBE, commissaire-priseur, rue de Hanovre, 6.

M. Arthur BLOCHE, expert, rue Laffitte, 44.

Exposition publique, le dimanche 30 janvier

VENTE AUX ENCHÈRES PUBLIQUES

D'ORFÈVRERIE

des XVIe et XVIIe siècles

BOIS SCULPTÉS

Retable rehaussé de peinture et de dorure (travail du XVe siècle).

BRONZES

Statue équestre de Louis XIV, garnitures de cheminées, candélabres, lustres.

PORCELAINES

Grandes et belles potiches du Japon, porcelaines de Sèvres, Saxe et Chine.

BRODERIES ANCIENNES

Tableaux anciens par : de Troy, Broeck, Guardi, Van Helmont, etc., etc.

Meubles genre Boule par Jacob.

Deux étagères d'angle du temps de Louis XVI en laque.

*Composant la collection de M. C***.*

HOTEL DROUOT, SALLE N° 3

Le mercredi 2 *février* 1881, *à* 2 *heures*

Par le ministère de Me Henri LECHAT, commissaire-priseur, rue Baudin, 6 (square Montholon),

Assisté de :

M. Charles MANNHEIM, expert, rue Saint-Georges, 7.

M. E. FÉRAL, peintre-expert, faubourg Montmartre, 54.

Exposition publique, mardi 1er février 1881.

LIVRES

RARES ET PRÉCIEUX

OUVRAGES A FIGURES

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 3

Les vendredi 4 et samedi 5 février 1881, à deux heures précises

Me MAURICE DELESTRE, commissaire-priseur, rue Drouot, 27,
Assisté de M. A. LABITTE, libraire de la Bibliothèque nationale, rue de Lille, 4,

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

Exposition chaque jour de vente à 1 heure.

COLLECTION
DE FEU M. CHAMBRY

ESTAMPES

ANCIENNES ET MODERNES

DESSINS

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 4,

Le jeudi 3 février 1881, à 2 heures précises

Me MAURICE DELESTRE, commissaire-priseur, 27, rue Drouot,

Assisté de M. CLÉMENT, marchand d'estampes de la Bibliothèque nationale, rue des Saints-Pères, 3,

CHEZ LESQUELS SE DISTRIBUE LE CATALOGUE

Exposition de 1 h. à 2 h.

AUTOGRAPHES

VENTE d'une précieuse collection de

LETTRES AUTOGRAPHES

HOTEL DES VENTES, RUE DROUOT, SALLE 9,

Le samedi 5 février 1881, à 2 h. de relevée

Par le ministère de Me Paul PERROT, commissaire-priseur, rue Lavoisier, 22,

Assisté de M. Eugène CHARAVAY, expert en autographes, quai du Louvre, 8.

Exposition publique, vendredi 4 février, de 2 à 5 heures, hôtel des Ventes.

BIBLIOTHÈQUE

de feu

M. Émile MICHELOT

DE BORDEAUX

Première partie :

Grands ouvrages sur les Beaux-Arts les Belles-Lettres et l'Histoire

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 3

Les lundi 7 et mardi 8 février 1881, à 2 h. précises

Me MAURICE DELESTRE, commissaire-priseur, rue Drouot, 27,
Assisté de M. Adolphe LABITTE, libraire-expert, rue de Lille, 4,

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

B. SOMMER

rue de Richelieu, 92.

Objets d'Art anciens de la Chine et du Japon
Spécialités de pièces d'Echantillons

PROVENANCE DIRECTE

OBJETS D'ART — AUTOGRAPHES

TABLEAUX ANCIENS ET MODERNES

ANTOINE BAER

Expert

Paris, 2, rue Laffitte

EN VENTE CHEZ RAPILLY,

QUAI MALAQUAIS, 5, PARIS

Catalogue raisonné de l'œuvre peint, dessiné et gravé d'Antoine Watteau, par Edmond de **Goncourt**. Paris, 1875, in-8° br.
Sur papier chamois..... 12 fr
Sur papier vergé..... 24 fr.

Catalogue raisonné de l'œuvre peint, dessiné et gravé de P.-P. Prud'hon, par Edmond de **Goncourt**. Paris, 1876, in-8° br.
Sur papier chamois..... 12 fr.
Sur papier vergé..... 24 fr

Vient de Paraître :

NOUVEL ALBUM

DE LA

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

CINQUANTE GRAVURES

D'APRÈS LES MAITRES ANCIENS & MODERNES

Rembrandt, Rubens, Michel-Ange, Albert Durer
Velazquez, André Del Sarte, Raphaël, Reynolds
Murillo, Adrien Brauwer, Paul Véronèse, Meissonier,
Courbet, Boucher, Fromentin, Turner, Bonnat
Cabanel, Hobbema, Louis Boilly, Gérôme, C. Duran
Ziem, etc.

Cinquante gravures tirées à part, imprimées avec le plus grand luxe sur papier de Chine, format 1/4 aigle, et contenues dans un portefeuille.

PRIX : 100 FRANCS

Pour les abonnés de la Revue :

60 FRANCS

LE PORT A LA CHARGE DES SOUSCRIPTEURS

En vente au bureau de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS

8, RUE FAVART, A PARIS

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

GRANDE IMPRIMERIE. — G. V. Larochelle, imp., 16, rue du Croissant. — Paris.

N° 6 — 1881. BUREAUX, 8, RUE FAVART. 5 février.

LA

CHRONIQUE DES ARTS

ET DE LA CURIOSITÉ

SUPPLÉMENT A LA *GAZETTE DES BEAUX-ARTS*

PARAISSANT LE SAMEDI MATIN

Les abonnés à une année entière de la Gazette des Beaux-Arts *reçoivent gratuitement la* Chronique des Arts et de la Curiosité.

PARIS ET DÉPARTEMENTS :

Un an . . . . . 12 fr. | Six mois. . . . . 8 f

MOUVEMENT DES ARTS

La belle cheminée du Cerf, faisant partie du **château de Montal**, et dont notre collaborateur M. Bonnaffé a donné la description, vient d'être vendue à M. le baron de Hirsch.

—

Collection His de la Salle

(Fin. Voir la *Chronique* du 15 janvier)

Me Maurice Delestre, commissaire-priseur.
MM. Danlos et Delisle, experts.

Rembrandt, eaux-fortes : le Canal aux Cygnes, 140 fr.; Vieille qui dort, 136 fr. — *Ch. Jacque*, la Bergerie, 340 fr.—*Jacquemart*, Gemmes et joyaux, 60 planches, avant lettre, 305 fr. — *Mercury*, les Moissonneurs d'après Léopold Robert, épreuve d'artiste, 140 fr. — *Millet*, les Glaneuses, 190 fr.— Œuvre gravé et lithographié par et d'après *Prud'hon*, 8.350 fr. — *H. Vernet*, 150 pièces, 205 francs.

La vente des objets d'art provenant du musée **Carnavalet** a produit 108.211 francs. Nous en reparlerons.

—

Vente Duranty

Me Maurice Delestre, commissaire-priseur.
MM. Durand-Ruel et Champion, experts.

Cette vente a produit 16.350 francs; elle se composait de livres d'études, de dessins, de gravures et de quelques peintures : le résultat a dépassé les espérances des amis de notre regretté collaborateur. Une aquarelle de *Jacquemart* : Jeune fille, s'est vendue 1.000 fr.; Une danseuse, pastel de M. *Degas*, 555 fr.; le Portrait de Duranty par le même, 400 fr.; Des fleurs de M. *Fantin Latour*, 315 fr. ; Une conférence, dessin de M. *Lhermitte*, 200 fr.; Une tête d'enfant, pastel de Mlle *Cassatt*, 280 fr. Parmi les dessins d'artiste, reproduits pour la plupart dans la *Gazette des Beaux-Arts* ou dans les *Beaux-Arts illustrés*, la Danse de gladiateurs, de M. *Alma Tadéma*, s'est vendue 405 fr. ; le Portrait d'Edwin Edwards, par M. *Fantin Latour*, 280 fr., et les portraits du Salon de 1879, 200 fr.; l'Heure de la soupe, d'*Israels*, 150 fr.; Jésus au milieu des docteurs, de M. *Liebermann*, 200 fr.; de *Menzel*, Une tête d'homme à la plume, étude pour « La Forge », 310 fr.; Homme se lavant, 250 fr.; Tête d'ouvrier éclairée en dessous (*Gazette*), 405 fr.; Ouvrier assis, 265 fr ; de M. *Raffaelli*, Maire et conseiller municipal, 190 fr.; Tête d'Auvergnat, aquarelle, 305 fr.

—

Le *Livre d'Or*, recueil de tous les originaux, autographes et dessins, dont la reproduction a paru dans le *Paris-Murcie*, a été adjugé à l'Hôtel des ventes moyennant la somme de 12.300 francs.

—

La commission du Salon

—

Voici le compte rendu de la séance qui a été tenue vendredi dernier.

M. Bailly, président, annonce que l'acte de société qui a été soumis au sous-secrétaire d'Etat aux beaux-arts a été approuvé par lui.

M. Guillaume demande qu'on ne traite dans les réunions générales de la commission que les questions principales, et qu'on laisse aux sections le soin de régler les points de détail. Cette motion est adoptée.

On délibère ensuite sur les questions suivantes :

1° Le Salon ouvrira-t-il le 1er mai? — La commission se prononce affirmativement sans discussion.

2° Les œuvres exposées seront-elles divisées en sept genres différents? — La discussion s'engage sur ce point, et finalement il est décidé que la lithographie sera réunie à la section de gravure. M. Gilbert voudrait qu'on créât une

section spéciale pour les ouvrages des illustrateurs. On fait observer que les illustrateurs ont toujours pu exposer soit à la peinture, soit à la gravure. Les genres seront donc au nombre de six.

3° Le nombre des œuvres exposées par chaque artiste sera-t-il fixé à deux? — Par 51 voix contre 25, la commission laisse les sections libres de limiter le nombre des œuvres suivant l'opportunité et la place dont elles disposeront.

4° Y aura-t-il un jury? — Oui, à l'unanimité.

5° Le jury sera-t-il, comme la commission, nommé par les exposants français ayant été admis une fois au Salon? — Oui.

6° Y aura-t-il des exempts? — M. Millet voudrait en réduire le nombre ; il estime que la croix de la Légion d'honneur est la consécration d'un talent parfaitement reconnu, et que les artistes décorés devraient être admis sans examen.

Cette théorie est combattue par les arguments suivants: les médailles offrent plus de garantie que la décoration, qui est souvent donnée à l'intrigue, et on refuse le privilège de l'exemption même aux médailles d'honneur. Lorsque l'Etat faisait lui-même le Salon, il pouvait donner aux artistes médaillés une garantie contre la passion d'un jury dont il laissait la nomination à un corps électoral; mais lorsque les artistes font eux-mêmes le Salon et nomment un jury qui les représente tous et doit faire l'exposition au mieux de leurs intérêts, il n'y a pas lieu de prendre des garanties contre le jury. A l'unanimité, moins 8 voix, la commission décide qu'il n'y aura pas d'exempts.

7° Y aura-t-il des médailles et seront-elles de trois classes? — Oui, à l'unanimité.

8° Y aura-t-il des hors concours comme les autres années? — M. Thomas et plusieurs membres de la commission voudraient qu'on pût toujours concourir pour une première médaille ; cependant, sur l'observation des peintres, que ce système empêcherait certains artistes de talent, mais d'un talent inférieur, de jamais arriver à la première médaille, que les mêmes concurrents pourraient obtenir chaque année et accaparer en quelque sorte, la commission décide, contre 19 opposants, qu'il y aura lieu de conserver les dispositions du règlement de 1880. Toutefois, on ajoutera au règlement nouveau cette réserve que le jury pourra toujours donner une première médaille aux artistes qui n'en ont jamais obtenu, fussent-ils hors concours après une seconde médaille.

9° Y aura-t-il des médailles d'honneur?—La commission décide qu'il y en aura une par section; qu'elle sera votée par tous les exposants de la section ; qu'elle ne donnera lieu qu'à un seul tour de scrutin, et qu'elle ne sera décernée que si l'artiste a obtenu le tiers des suffrages exprimés.

Ces résolutions prises, il a été décidé que le texte définitif en serait rédigé dans la séance suivante et approuvé dans une séance générale dont la date n'est pas encore fixée.

Cercle artistique de la place Vendôme

—

L'exposition du Cercle artistique de la place Vendôme ouvrira ses portes lundi prochain, 7 février. Malgré quelques abstentions regrettables, nous lui prédisons son succès habituel et les 50.000 visiteurs qu'elle reçoit chaque année.

Le portrait y domine et sera certainement l'*attraction* principale de l'exposition. Citons d'abord celui du baron de G... par Meissonier, un véritable chef-d'œuvre ; celui de Mme H... et de sa fille par C. Duran; ceux de Mlle Gérôme et de M. B... par Jalabert ; puis une toile étonnante d'Emile Levy représentant un de nos écrivains les plus connus. Viennent ensuite MM. Jacquet, Ferrier, Machard, Saintin, Sain, etc.

Parmi les tableaux de divers genres nous avons remarqué deux toiles de Gérôme, une nature morte par Ph. Rousseau, une scène militaire par Protais, une marine de Courant, des paysages par Japy, Mesgrigny; puis les sujets habituels de MM. Worms, Gide, Jourdain, G. Doré.

Dans la sculpture, des bustes de MM. Franceschi, Saint-Marceaux, etc.

L'exposition sera close le 18 mars.

CONCOURS ET EXPOSITIONS

—

L'exposition du **Cercle artistique et littéraire** (rue Volney) a été ouverte le 1er février. Nous en rendrons compte dans notre prochain numéro.

—

L'exposition des aquarelles de **Jules Jacquemart** est également ouverte, 16, rue Laffitte.

—

L'exposition des projets de statue pour **Lakanal** a lieu, en ce moment, à l'École des beaux-arts.

—

La ville de **Versailles** prépare, à l'occasion du concours régional de 1881, une exposition rétrospective d'objets d'art et d'archéologie.

Cette exposition aura lieu au Palais de Versailles du 1er juin au 15 juillet 1881.

Elle est placée sous le patronage de la *Commission de l'Inventaire des Richesses d'art du département de Seine-et-Oise*, qui a délégué ses pouvoirs à une sous-commission : Président M. L. Clément de Ris, conservateur du musée, secrétaire, M. Dutilleux, chef de division à la Préfecture de Seine-et-Oise, à qui devront être adressées les demandes d'admission.

Une salle sera spécialement affectée à tout ce qui a rapport à l'art et à l'histoire de l'ancienne Ile-de-France et de la ville de Versailles.

Les frais d'emballage, de transport et de réexpédition sont au compte de la commission de l'exposition.

M. Chenue, emballeur des musées nationaux, est chargé de centraliser tous les objets, de les emballer chez les propriétaires, de les transporter à Versailles et de les rendre aux exposants.

Tous les objets devront être déposés dans les salles d'exposition le 14 mai à 6 heures du soir au plus tard.

Les exposants recevront une carte d'entrée permanente, un exemplaire du catalogue et une médaille commémorative frappée à l'occasion de l'exposition rétrospective de 1881.

—

A la suite des récents pourparlers qui ont eu lieu entre le comte Zichy, le baron Albert de Rothschild, le baron Kœnigswarter et autres amateurs et protecteurs des arts, il est aujourd'hui arrêté qu'il y aura sous peu une grande exposition internationale des beaux-arts à **Vienne.**

Le local du *Kunstlerhaus*, qui appartient à la corporation des artistes, va être dans ce but considérablement agrandi.

NOUVELLES

—

*** La Société nationale des antiquaires de France a procédé au renouvellement de son bureau pour 1881. Ont été élus :

Président, M. Aug. Prost ; 1er vice-président, M. G. Perrot ; 2e vice-président, M. G. Duplessis ; secrétaire, M. G. Schlumberger ; secrétaire-adjoint, M. Rayet ; trésorier, M. Ed. Aubert ; bibliothécaire-archiviste, M. A. Lognon.

Membres de la Commision des impressions, MM. Michelant, Ant. Héron de Villefosse et A. de Barthélemy ; membres de la Commission des fonds, MM. G. Wescher, L. Heuzey et Saglio.

*** Un musée va s'ouvrir à l'Observatoire. Il est inutile d'ajouter que ce musée se compose d'une collection d'objets et de tableaux relatifs à l'astronomie et à l'histoire de l'Observatoire de Paris.

On y verra notamment les portraits et les bustes des savants et des astronomes qui se sont illustrés par leurs découvertes ; des médailles relatives à l'astronomie et une collection de dessins, de gravures, de photographies, représentant les phénomènes astronomiques.

Des vitrines renferment des instruments astronomiques, des lentilles, des prismes, des méridiens et, entre autres objets curieux, le mètre étalon de la première République et la toise du Pérou qui servit, en 1738, à la mesure du degré de l'équateur.

*** La *National Gallery* de Londres vient d'acquérir au prix de 225.000 francs la *Vierge aux Rochers* de Léonard de Vinci appartenant au duc de Suffolk.

*** M. E. Miller, ex-bibliothécaire du Corps législatif, vient de faire don au musée du Louvre de la stèle de marbre qu'il a découverte en 1863 à Larisse. Sur ce monument, qui date du premier siècle de notre ère, est gravée une liste des vainqueurs de divers concours. Parmi ces concours, il y a une chasse au taureau dont on ne connait pas d'autre exemple.

*** Un comité s'est formé pour élever, à Paris, un momunent en l'hooneur de l'amiral Coligny. Une somme de 100.000 fr., dont l'Etat consent à fournir un tiers, a été votée pour couvrir les frais d'exécution. M. Crauk a été choisi comme sculpteur.

*** Le sculpteur Aimé Millet vient d'être chargé par le comité de la statue d'Edgar Quinet d'exécuter cette statue, dont l'inauguration à Bourg (Ain) aura lieu probablement le 14 juillet 1882.

*** Le comité des inscriptions parisiennes vient de décider qu'un médaillon de marbre serait placé sur la façade de la maison portant le n° 218 de la rue Saint-Jacques, bâtie sur l'emplacement de celle qu'habita, au treizième siècle, le poète Jehan de Meung, l'auteur du *Roman de la Rose*, en collaboration avec Guillaume de Lorris.

*** M. de Liesville, conservateur-adjoint de la Bibliothèque et des collections historiques de la ville de Paris, vient de faire don à la ville de sa collection personnelle composée de pièces relatives à l'histoire de la première Révolution et de celle de 1848. Leur nombre atteint près de 80.000 numéros : documents écrits ou manuscrits, livres, gravures, médailles, céramique, etc. Nous n'avons pas besoin d'insister sur l'importance de cette collection : elle est unique en son genre. L'on ne saurait trop remercier M. de Liesville de la générosité avec laquelle il s'est dépouillé, au profit de tous, de documents et d'objets d'art dont la réunion a dû lui coûter les plus grandes peines, sans compter leur valeur matérielle.

*** Notre collaborateur M. Jacquesson de La Chevreuse a été nommé officier d'Académie en récompense des services qu'il a rendus à l'enseignement du dessin.

Tous les élèves de M. de La Chevreuse, et ils sont nombreux car son atelier est un des plus fréquentés de Paris, applaudiront à cette distinction si méritée.

*** M. Eugène Guillaume, membre de l'Institut, vient d'avoir la douleur de perdre sa mère, décédée à Paris dans sa 88e année. Les funérailles ont eu lieu, hier, à St-Thomas-d'Aquin, en présence d'une foule composée des amis et confrères de l'éminent sculpteur.

*** Un comité de secours pour les inondés belges s'est organisé sous la présidence de M. le baron de Beyens. Le montant des souscriptions recueillies jusqu'à ce jour dépasse la somme de 45.000 fr.

Une vente de tableaux, offerts à l'œuvre par des artistes français et belges, aura lieu très-prochainement à l'hôtel Drouot. Le produit en sera affecté au soulagement des victimes du terrible fléau qui a dévasté les plus belles contrées de la Belgique.

MM. Edouard Romberg, Alfred Stevens et Van Marcke ont été chargés de l'organisation de cette vente.

*** M. Bode, un des conservateurs de la ga-

lerie de tableaux de Berlin, examinant ces temps derniers un certain nombre de toiles mises depuis longtemps au grenier, découvrit un tableau représentant Jean Cuspinianus, conseiller de l'Empereur Maximilien Ier, sa femme et ses deux fils. Frappé des qualités remarquables de l'exécution, M. Bode fit nettoyer le tableau ; sur l'envers du cadre on trouva une inscription faisant connaître que le peintre s'appelait Bernard Strigel, qu'il était natif de Memmingen et qu'il avait peint de la main gauche le portrait de Maximilien Ier et de sa famille, très-belle toile qui se trouve actuellement au Belvédère à Vienne et dont on ignorait jusqu'ici l'auteur.

M. Bode croit pouvoir avec certitude revendiquer pour Strigel un assez grand nombre de portraits disséminés dans les galeries d'Allemagne et d'Autriche et qu'on avait jusqu'ici l'habitude d'attribuer à Holbein.

NÉCROLOGIE

—

M. **Léopold Double**, ancien officier d'artillerie, ancien aide de camp du maréchal Soult, est mort subitement le 1er février dans sa 68e année. Cette mort a causé de vifs regrets dans le monde des arts, où M. Double, amateur distingué et possesseur d'une des plus belles collections d'objets d'art qu'il y ait en Europe, était universellement estimé.

La *Gazette* a gravé plusieurs des tableaux de la collection Double, notamment le *Soldat et Fillette* de Van der Meer, admirablement interprété par J. Jacquemart.

—

Les journaux anglais annoncent la mort de M. **Alfred Elmore**, l'un des meilleurs peintres d'histoire de l'Angleterre. Il était né à Clonakilty, comté de Cork (Irlande), en 1815.

Parmi ses tableaux, on cite surtout le *Martyre de Thomas Becket*, destiné à O'Connel et offert par lui à une église de Dublin, et *Rienzi au Forum*. L'*Invention du métier à bas* est resté populaire ; l'*Origine de la querelle des Guelfes et des Gibelins*, qui fut acquis en 1846, au prix de 7.500 francs, a figuré à Paris à l'Exposition de 1855. M. Elmore envoya un assez grand nombre d'œuvres aux Expositions de 1867 et de 1878; on remarquait entre autres, à la dernière Exposition, une *Lucrèce Borgia* et *Marie reine d'Ecosse*. Il était membre titulaire de l'Académie des beaux-arts de Londres.

—

On annonce la mort à Londres du célèbre marchand de tableaux, M. **P. L. Everard.**

ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS

—

La Minerve de Phidias

La statue de Minerve, récemment découverte à Athènes, a occupé de nouveau l'Académie. Il résulte des renseignements, très circonstanciés, contenus dans un travail de M. Hauvette-Besnault, membre de l'Ecole française, que l'enthousiasme exprimé dans la dépêche de M. Soutzo, maire (Démarque) de la capitale hellénique, n'était pas suffisamment justifié.

La statue a été trouvée à 0 m. 60 de profondeur, sous une voûte formée de tuiles, ressemblant à une cachette. Cette circonstance a suggéré aussitôt l'idée qu'on avait affaire à un objet des plus précieux. Les conjectures sont allées un peu plus vite qu'il ne convenait. La statue gisait au milieu de substructions qui gardent encore des traces d'ornements peints. Ces substructions semblent appartenir à une maison de l'époque romaine. Nous voilà bien loin de Phidias !

Cependant, on ne doute pas qu'on ne soit en présence d'une des innombrables copies ou répliques qui furent exécutées, dans le cours de plusieurs siècles, de la célèbre statue chryséléphantine du Parthénon. Mais dans ces répliques, dont l'exactitude visait l'ensemble, non les détails, du chef-d'œuvre, c'était à reproduire tantôt une partie, tantôt une autre, que le sculpteur s'attachait de préférence, selon la catégorie d'acheteurs auxquels l'ouvrage était destiné. L'ébauche, trouvée par M. Ch. Lenormant dans un coin du temple de Thésée, comparée à la statue du Varvakéion, fournit aux archéologues des éléments précieux pour la reconstruction du chef-d'œuvre, dont les deux répliques procèdent de façon à se compléter l'une l'autre. On peut maintenant se convaincre une fois de plus avec quelle réserve il faut se lancer dans les hypothèses quand il s'agit de rendre aux monuments de l'antiquité ce qui leur manque.

La statue a moins de 0 m. 85 de hauteur ; elle est en beau marbre de Paros et d'un poli remarquable ; elle est coiffée du casque attique, étroit et bas, surmonté d'un sphinx. Le sphinx est accosté de deux griffons. Les huit chevaux de face, qu'un archéologue supposait sculptés sur la partie antérieure de la coiffure, au-dessous du sphinx, n'existent pas. Les traits du visage sont traités avec beaucoup de finesse, et cette partie est admirablement conservée ; les sourcils sont peints en rouge ; le front est bas ; les joues et le menton, un peu durs, donnent à la physionomie un caractère d'énergie et d'austérité. Les yeux, larges et profonds, ont les cils indiqués par de petits traits rouges ; la prunelle est rehaussée de rouge, la pupille peinte en bleu ; les cheveux, qui s'échappent du casque sur le cou en plusieurs tresses, fournies et courtes, sont peints en jaune.

L'égide couvre toute la poitrine ; elle est garnie, comme on sait, de serpents ; au-dessous, pend le gorgonium (tête de Méduse) en forme de disque lunaire; la figure et les cheveux sont indiqués sommairement. Minerve est revêtue d'une longue tunique talaire (qui descend jusqu'aux talons) ; sur ce premier vêtement est passée une autre tunique, retenue à la taille par une ceinture de serpents, et terminée par quatre pans triangulaires; la déesse est chaussée de sandales à semelles épaisses, sans ornements. Le piédestal est de même,

uni ; dans l'œuvre de Phidias, on y voyait représentée la naissance de Pandore.

La main gauche est gracieusement posée sur un bouclier, décoré au centre d'une tête de Méduse. Sous le bouclier est le serpent, dont la tête fait saillie en avant. Aucune trace de lance n'apparaît. La main droite, soutenue par une mince colonnette, est ouverte ; la paume tournée en haut soutient une Victoire, aux ailes repliées (et non étendues, comme on l'avait conjecturé), dont chaque main tenait un bout d'une guirlande. La Victoire n'est pas tournée vers Athénè : ce n'est donc pas à la fille de Zeus qu'elle apporte une couronne ; ainsi tombe encore une hypothèse généralement admise. La Victoire est posée de manière à être aperçue de trois quarts par le spectateur : il est donc probable que le mouvement général du groupe doit s'interpréter en ce sens que Athénè est représentée offrant la Victoire au peuple.

Si la statue n'a pas toute la valeur qu'on lui a attribuée au premier moment, on voit qu'elle ne manque pas d'un intérêt relatif.

DROIT DE REPRODUCTION DES TABLEAUX

—

Le « Rouget de l'Isle » de Pils

Dans une publication intitulée : *Les chefs-d'œuvre d'art au Luxembourg*, que publient MM. Baschet et Montrosier, les éditeurs avaient donné la photographie du *Rouget de l'Isle*, de Pils. Le numéro qui contenait cette photographie a été saisi à la demande de personnes qui ont acquis, en 1856 croyons-nous, le droit de reproduction des œuvres du peintre. M. Baschet, qui avait été autorisé par l'Administration des Beaux-Arts à reproduire ce tableau, a porté plainte auprès de M. Turquet.

Le tableau de Pils a été acheté par l'Etat, au prix de 1.800 francs, en 1849 : on se rappelle peut-être que nous avons signalé, l'an dernier, l'idée originale qu'avait eue l'Administration des Beaux-Arts d'en commander la gravure à M. Rajon, qui devait recevoir 15.000 francs, pour son eau-forte. Le *Rouget de l'Isle chantant la Marseillaise* s'était-il donc tellement bonifié avec le temps que l'on pût le traiter en chef-d'œuvre ? Quel que soit le talent de M. Rajon, l'écart entre le prix de l'original et celui de la copie nous semblait un peu forcé. Du reste, la commande a été retirée.

Quant à la question du droit de reproduction, il est à présumer que l'Etat aura gain de cause. Pils en vendant son tableau n'avait fait aucune réserve : s'il a cédé quelques années plus tard le droit de graver et de photographier ses œuvres, l'exercice de ce droit ne peut s'étendre aux peintures vendues antérieurement, sans restriction. Les tribunaux en ont jugé ainsi, dans une affaire de même nature.

Acquisitions récentes du Musée du Louvre

(*Suite*)

(Voir le numéro du 22 janvier 1881)

—

Dans la série des antiquités orientales on peut citer une élégante statue de femme assise, en pierre calcaire, de style gréco-cypriote, provenant des fouilles de M. de Vogué, des cachets, des tablettes en terre cuite et en pierre portant des inscriptions cunéiformes dont une particulièrement rare au nom du roi chaldéen Hammourabi ; plusieurs monuments de l'ancienne civilisation grabe, avec inscriptions et figures ; enfin trois bas-reliefs palmyréniens donnés au Musée par M. Joseph Reinach et qu'il a rapportés du voyage en Orient dont il vient de publier l'intéressante et piquante description.

Plusieurs de nos consuls ont continué ces traditions de bienveillante et patriotique générosité envers le Musée qui honorent si hautement le département des affaires étrangères, et c'est pour nous un grand plaisir de pouvoir les nommer ici, les remercier publiquement de leurs envois et du concours très-utile qu'ils donnent à l'administration des beaux-arts. M. Ledoux a donné au Louvre la partie inférieure d'une statue de Vénus relevant sa draperie. Bien que ce fragment trouvé près de Tripoli ait été usé par la mer, on en distingue encore le très-élégant travail. Deux ossuaires juifs couverts de curieux ornements nous ont été envoyés de Palestine par M. Patrimonio ; nous devons à M. Lacan un ouvrage du même genre, et à M. Chevarrier une lampe chrétienne trouvée près de Jaffa. La base, en forme de galère, qui portait l'admirable Victoire de Samothrace et qui ajoute un si grand intérêt à la belle découverte de M. Champoiseau, n'a pu encore être placée dans l'intérieur des galeries à cause des travaux qui sont nécessaires pour supporter une masse aussi considérable. On voit, par cette simple énumération, que notre musée des antiques se complète et que les deux savants qui le dirigent, MM. Ravaisson et Heuzey, en s'appliquant tout particulièrement aux monuments qui appartiennent aux périodes caractéristiques et originales, lui donnent une excellente direction.

Les conservateurs des sections modernes me paraissent suivre la même voie. Les collections de sculpture de la Renaissance et de peinture se sont enrichies de quatre ouvrages : le buste de Filippo Strozzi, par Benedetto de Majano, le Saint Jean-Baptiste, par Mino de Fiesole ; une fresque de Beato Angelico et un portrait de Domenico Ghirlandajo, qui appartiennent au quinzième siècle.

Benedetto de Majano et Mino de Fiesole sont au nombre des artistes les plus distingués de cette école naturaliste florentine qui, sous la puissante impulsion de Donatello, avait rompu avec les traditions mystiques et les types de convention, et pris une nouvelle vigueur au contact de la réalité. Quoique très-nombreux, les ouvrages de ces deux sculpteurs sont rares dans les collections. La plupart d'entre eux font partie de monuments qui sont encore en place dans les églises de Toscane, et qui, selon toute vraisemblance, y resteront. Il faut donc ne négliger aucune occasion d'acquérir les quelques morceaux qui sont en circulation, de manière à compléter par des échan-

tillons modestes — puisqu'il ne paraît pas possible de se procurer les plus importants — notre collection de sculpture de la Renaissance. Elle est bien pauvre par le nombre des morceaux qui la composent. Mais nous possédons dans *les Captifs* de Michel-Ange deux des plus admirables chefs-d'œuvre de la sculpture moderne, et il semble qu'après Florence c'est notre Musée qui était destiné à représenter cette merveilleuse époque de l'art. Il y a quelque vingt ans, j'ai cru que mon espoir à cet égard allait se réaliser. La précieuse collection Gigli, qui renfermait des Orgagna, des Donatello, des Michel-Ange, et tant d'autres, était à vendre, et à un prix très-modéré. Malgré les démarches et les instances que nous fîmes à ce moment, on la laissa enlever par le Musée de Kensington, et la France perdit alors une occasion qu'elle ne retrouvera peut-être jamais.

Comme la plupart des artistes de la Renaissance, Benedetto de Majano cultivait plusieurs arts ; il était à la fois architecte et sculpteur. Comme architecte, il appartenait à la grande école de Brunelleschi et de Michellozzo, et c'est à lui que l'on doit l'un des plus splendides monuments de Florence, ce palais Strozzi où le buste qui nous occupe a été conservé jusqu'à nos jours. Comme sculpteur, il est l'émule des Della Robbia, des Rosellini, de Mino de Fiesole, de Civitale. Pour comprendre tout son mérite, il faut voir à Santa-Maria-Novella le tombeau de Filippo Strozzi qui est réellement un chef-d'œuvre. Mais le portrait en buste du même personnage qui vient d'entrer au Louvre donne une idée assez complète de sa manière. Cette tête, très-accentuée, sèche et sévère, est dessinée avec beaucoup de finesse, et l'exécution est d'une extrême précision. C'est par son extraordinaire caractère de vérité qu'elle se distingue, et, jusqu'à ce qu'on puisse se procurer mieux, elle représentera convenablement ce maître.

Pour ma part, je lui préfère de beaucoup le saint Jean-Baptiste de Mino de Fiesole. Ce délicieux ouvrage provient de la collection His de la Salle, et tous ceux qui ont visité le cabinet de l'excellent homme, de l'éminent amateur que nous avons récemment perdu ne l'ont certainement pas oublié. C'est une de ces œuvres exquises auxquelles on s'attache avec passion. Son propriétaire l'adorait littéralement, et je me souviens qu'un jour l'un de nos plus fins connaisseurs dans un accès d'enthousiasme le prit dans ses bras et l'embrassa. Depuis bien des années je le voyais sans me lasser deux ou trois fois par semaine, et c'est avec un véritable bonheur que je l'ai retrouvé au Musée. On a reproché avec raison à Mino l'uniformité de ses types et la monotonie de sa facture. Mais, en présence de quelques très-beaux échantillons du maître que nous avons à Paris dans les collections Timbal et Dreyfus, et surtout devant cette petite merveille de sentiment et d'expression, de vie, de réalité dans le meilleur sens de ce mot, on ne peut qu'admirer. Au point de vue de l'exécution, c'est un des morceaux les plus individuels et les plus ravissants de l'artiste, et, somme toute, il nous paraît bien supérieur à *la Madone*, du même maître, que M. His de la Salle a donnée au Musée il y a quelques années déjà et qui se trouve placée au-dessus du saint Jean-Baptiste.

CHARLES CLÉMENT.

A suivre. (*Journal des Débats.*)

BIBLIOGRAPHIE

—

La Vie moderne, dont les bureaux sont maintenant, 13, rue Taitbout, vient d'entrer dans sa 3e année. Elle offre à ses abonnés de très-belles primes artistiques : une grande héliogravure d'un dessin de M. Dagnan-Bouveret, d'après son remarquable tableau du dernier Salon : l'*Accident* ; une charmante scène de patineurs de Kœmmerer, tirée en couleurs ; le portrait de M. E. Zola, eau-forte de Desboutin, et le portrait de la Patti par M. de Liphart.

Sous l'intelligente direction de M. Charpentier, ce journal a, du reste, apporté dans sa façon d'être d'heureuses modifications qui sont de nature à lui concilier, de plus en plus, l'estime du public distingué auquel il s'adresse. Sans rien sacrifier de son caractère artistique, la *Vie moderne* s'efforce de justifier son titre en consacrant à l'actualité une place plus grande : ce n'est plus seulement, comme dans le principe, un intéressant recueil de dessins d'artistes et de fantaisies littéraires, c'est une véritable revue hebdomadaire, donnant de la semaine ce qu'il est bon d'en retenir.

A. DE L.

—

Un Voyage inédit d'Albert Dürer, par Charles Ephrussi, plaquette tirée sur papier de Hollande à 30 exemplaires. — Quantin, imprimeur.

C'est une réimpression de l'intéressante étude qui a paru dernièrement dans la *Gazette des Beaux-Arts*, avec addition de quelques bois qui n'accompagnaient pas cet article. Tirée à très-petit nombre, cette plaquette se vend 10 francs au bureau de la *Gazette*.

—

Signalons également, bien qu'elles ne soient pas mises en vente, les tirages en plaquette de deux savantes études de M. Louis Courajod : l'une, *les Chandeliers de la chapelle du château d'Écouen*, au Louvre, avait paru dans le tome XL des *Mémoires de la Société des Antiquaires* ; l'autre, *la Cheminée de la salle des Cariatides*, au Louvre, dans le tome VII des *Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris*.

—

Nous avons déjà parlé à nos lecteurs du *Livre d'Or du Salon de peinture*, si luxueusement édité par la maison Jouaust, et qui donne, avec la description des œuvres récompensées et des principales œuvres hors concours, la reproduction à l'eau-forte d'un certain nombre de ces œuvres. L'Administration des Beaux-Arts, reconnaissant l'utilité de cette publication, qui est en même temps le livre d'or de la gravure et celui de la peinture, et dont la collection formera l'un des documents les plus précieux pour l'histoire de l'art contemporain, vient d'y souscrire pour un nombre important d'exemplaires.

Le tirage du *Livre d'Or du Salon* ayant été fait à un chiffre très-restreint, les amateurs qui tiendront à en posséder la collection au complet feront bien de se procurer immédiatement les deux

années qui ont déjà paru, s'ils ne veulent s'exposer à les payer beaucoup plus cher par la suite.

Le *Livre d'Or du Salon* forme un beau volume in-8° colombier. Prix de chaque année : 25 fr., à la Librairie des Bibliophiles, rue Saint-Honoré, 338.

—

Journal de la Jeunesse, 427e livraison. — Texte par J. Girardin, Et. Leroux, Aug. Cherbonneau, Mme de Witt, née Guizot, Charles Schiffer et Frédéric Dillaye. — Dessins : Tofani, Sandoz.

Le Tour du Monde, 1048e livraison. — Excursion anthropologique aux monts Tatras, par le docteur Gustave Le Bon. — Texte et dessins inédits. — Dix dessins de G. Vuillier, avec une carte.

Bureaux à la librairie Hachette et Cie, 79, boulevard Saint-Germain, à Paris.

Saint-Nicolas, n° 10. — Texte par Nelly Lieutier, Eudoxie Dupuis, Victor Aubry et Em. Desbeaux. — Illustrations par Kauffmann, Poisson, Gaillard et Ziew.

Bureaux à la librairie Delagrave, 15, rue Soufflot.

CONCERTS DU DIMANCHE 6 FÉVRIER 1881

—

CONCERT PASDELOUP

Symphonie militaire (Haydn) — Première audition du *Septuor* (Saint-Saëns), exécuté par MM. Saint-Saëns (piano), Teste (trompette) et tous les instruments à cordes. — Scène 8e du *Tasse* (B. Godard), chantée par Mme Brunet-Lafleur. — Première audition du *Concert-Stuck* pour clarinette et clarinette alto (Mendelssohn), exécuté par MM. Charles Turban et Grisez. — Le *Vaisseau Fantôme* (Wagner), soli par Mmes Brunet-Lafleur, Caron et M. Lauwers. — *Invitation à la Valse* (Weber).

CONCERT DU CHATELET

Symphonie fantastique (Berlioz). — Rêverie (Schumann). — Ouverture pour la tragédie d'*Hamlet* (G. Mathias). — Deux pièces pour orchestre (Saint-Saëns). — La chevauchée des Walkyries (Wagner). — *Invitation à la Valse* (Weber).

E. LOWENGARD

26, rue Buffault, 26
près la rue de Châteaudun

Spécialité de Tapisseries, d'Etoffes et d'Ameublements anciens

OBJETS D'ART ET DE CURIOSITÉS, ETC.
BOISERIES ANCIENNES
FAIENCES et PORCELAINES
ARMES, BRONZES, EMAUX

TABLEAUX ANCIENS

principalement

DE L'ÉCOLE FRANÇAISE

Boucher, Chardin, Demarne, Eisen, Fragonard, Greuze, Huet, Guardi, Jeaurat, Debucourt, Lawrence, Moreau aîné, Lajone, Rigaud, Watteau, Taunay, Trinquesse, Swebac.

Provenant de la collection de M. le comte de ***

Et dont la vente aura lieu Hôtel Drouot, salle n° 5,

Le *Lundi 7 Février* 1881, à 2 heures,

Par le ministère de Me Henri LECHAT, commissaire-priseur, rue Baudin, 6 (square Montholon),

Assisté de M. O'DOARD, expert, rue Lafayette, 24,

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

Exposition publique le dimanche 6 février 1881, de 1 heure à 5 heures.

VENTE

Aux enchères publiques, par suite de décès et pour cause de licitation

DE

TABLEAUX MODERNES

PAR

Baron, Benassit, J.-L. Brown, Corot, Decamps, Fichel, J. Goupil, Hereau, Hoguet, de Knyff, J.-F. Millet, Ch. L. Muller, Palizzi, Pelouze, Ary Scheffer, Schlesinger, James Tissot, Vollon et Ziem.

HOTEL DROUOT, SALLE N° 5

Le mercredi 9 février 1881, à 3 heures et demie

Voir le catalogue chez :

Me LÉON TUAL, commissaire-priseur, à Paris, rue de la Victoire, 39,

M. PAUL DETRIMONT, expert, rue Laffitte, 27.

Exposition publique le mardi 8 février, de 2 h. à 5 heures 1/2.

B. SOMMER

rue de Richelieu, 92.

Objets d'Art anciens de la Chine et du Japon
Spécialités de pièces d'Echantillons

PROVENANCE DIRECTE

VENTE

DES LIVRES

sur les Arts industriels, les Beaux-Arts, la Théologie, les Belles-Lettres, l'Histoire, l'Archéologie, etc., etc.

Composant la

BIBLIOTHÈQUE de feu M. J L****

membre de l'Institut

RUE DES BONS-ENFANTS, 28 (Msor SILVESTRE)

Du mercredi 9 au samedi 12 février 1881, à 7 h. 1/2 précises du soir,

Par le ministère de Me CH. PILLET, commissaire-priseur, à Paris, rue de la Grange-Batelière, 10,

Assisté de M. Adolphe LABITTE, expert-libraire de la Bibliothèque nationale, rue de Lille, 4,

Et de M. SAINT-JORRE, libraire, rue de Richelieu, 91,

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE.

LIVRES RARES

ET PRÉCIEUX

LA PLUPART RELIÉS EN MAROQUIN

Par du Seuil, Padeloup, Derome, Bozérian, Thouvenin, Capé, Duru, Bauzonnet, Trautz-Bauzonnet, Lortic, Thibaron, Cuzin, etc.

Provenant du Cabinet de M. N***

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 5

Le vendredi 11 février 1881, à 1 h. et demie

Me MAURICE DELESTRE, commissaire-priseur, rue Drouot, 27,

Assisté de M. DETAILLE, libraire, rue des Beaux-Arts, 10,

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

Exposition publique le jeudi 10 février, de 2 h. à 5 heures.

CHOIX

DE

LIVRES RARES

ET PRÉCIEUX

Provenant de la Bibliothèque

DE M. LE COMTE D'ES...

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 3,

Le samedi 12 février 1881, à 2 heures

Me MAURICE DELESTRE, commissaire-priseur, rue Drouot, 27,

Assisté de M. ADOLPHE LABITTE, libraire de la Bibliothèque nationale, 4, rue de Lille,

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

Exposition particulière le vendredi 11 février, de 2 heures à 5 heures.

OBJETS D'ART — AUTOGRAPHES

TABLEAUX ANCIENS ET MODERNES

ANTOINE BAER

Expert

Paris, 2, rue Laffitte

EN VENTE CHEZ RAPILLY,

QUAI MALAQUAIS, 5, PARIS

Catalogue raisonné de l'œuvre peint, dessiné et gravé d'Antoine Watteau, par Edmond de **Goncourt**. Paris, 1875, in-8° br.

Sur papier chamois..... 12 fr.
Sur papier vergé..... 24 fr.

Catalogue raisonné de l'œuvre peint, dessiné et gravé de P.-P. Prud'hon, par Edmond de **Goncourt**. Paris, 1876, in-8° br.

Sur papier chamois..... 12 fr.
Sur papier vergé..... 24 fr.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

GRANDE IMPRIMERIE. — G. V. Larochelle, imp., 16, rue du Croissant. — Paris.

N° 7 — 1881. BUREAUX, 8, RUE FAVART. 12 février.

LA CHRONIQUE DES ARTS

ET DE LA CURIOSITÉ

SUPPLÉMENT A LA *GAZETTE DES BEAUX-ARTS*

PARAISSANT LE SAMEDI MATIN

Les abonnés à une année entière de la Gazette des Beaux-Arts *reçoivent gratuitement la* Chronique des Arts et de la Curiosité.

PARIS ET DÉPARTEMENTS :

Un an . . . . . 12 fr. | Six mois. . . . . 8 f

PRIME DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

MM. les souscripteurs nouveaux peuvent réclamer, comme prime, au prix de 15 francs (franco en province, 20 francs), au lieu de 40 francs, prix de vente, un album relié contenant

20 EAUX-FORTES DE JULES JACQUEMART imprimées sur beau papier 1/4 colombier.

MOUVEMENT DES ARTS

Autographes

Les collectionneurs d'autographes se sont vivement disputé les lettres d'une collection vendue hier à l'hôtel Drouot. La collection comprenait 237 lettres; le total des prix d'adjudication est de 29.486 fr. 50, sans les frais.

Le chiffre le plus important a été atteint par 22 lettres du prince de Metternich, adjugées 5.000 francs.

Parmi les autres lettres, citons celles de Mirabeau, adjugées 40 fr.; de Meyerbeer, 70 fr.; de Méry, 10 fr.; de Napoléon Ier à Oudinot. 25 fr.; du maréchal Ney, 20 fr.; du pape Pie IX, 30 fr.; de Pierre le Grand, 85 fr.; de Rachel, 410 fr.; du cardinal de Richelieu, 40 fr.; de Sainte-Beuve, 42 fr.; de Ristori, 15 fr.; de Talleyrand, 31 fr.; de Mlle Mars, 7 fr.

La lettre du comte de Chambord à M. Villemain a atteint 995 fr.

Citons encore les lettres de Mme de Maintenon, adjugées 390 fr.; une de Louis XIV, 300 fr.; de Louis XVIII, 22 fr.; de Lamartine, 16 fr.; de J. Janin, 40 fr.; de François II, 48 fr.; de Charles VII, 63 fr.; du prince de Condé, 410 fr.; de Bossuet, 70 fr.; de Buffon, 18 fr., etc.

CONCOURS ET EXPOSITIONS

CERCLE ARTISTIQUE DE LA RUE VOLNEY

Le catalogue a 296 numéros. Le cercle de la rue Volney a pour lui la supériorité du nombre, mais il ne peut rivaliser sous le rapport de la qualité avec le cercle de la place Vendôme qui ne compte que 142 ouvrages. L'exposition est cependant fort intéressante ; on y admire de beaux portraits par Carolus Duran, Baudry, Henner, Emile Levy; un paysage d'un sentiment élevé par Bastien-Lepage, les *Blés mûrs*, dans la manière des paysages de Millais ; des pastels de Cazin ; une poétique étude, le *Soir*, par Lerolle ; une *Vue du grand canal* de Venise, par Pasini, étincelante de lumière ; des animaux de M. Van Marcke, un délicat tableau de fleurs, par M. René Gonse ; de M. Bergeret, une des meilleures natures mortes que cet excellent peintre ait données jusqu'à ce jour. Une scène du monde, *Autour du piano*, de M. Béraud, fait songer à Menzel, toutes proportions gardées. Signalons enfin une excellente étude de marine par M. Auguste Flameng, et deux bustes intéressants de MM. Rodin et Franceschi.

—

Une exposition de peintures de **M. Pasin** est ouverte chez Goupil, avenue de l'Opéra.

—

Chez M. Sedelmeyer, 6, rue de Larochefoucauld, exposition des œuvres d'un jeune peintre, **Camille Müller**, mort récemment à l'âge de 19 ans. Ces peintures sont très-remarquables.

—

L'ouverture da l'Exposition de **Pau** est fixée au 21 mars, et la clôture au 16 mai suivant.

—

Vendredi dernier, le jury pour le concours **Lakanal** s'est réuni à l'école des beaux-arts sous la présidence de M. Pascal Duprat.

M. Jobbé-Duval a été élu secrétaire. Le jury était composé de MM. Charles Blanc, L. de Ronchaud, Vigarosy, sénateur de l'Ariège; Jules Claretie, publiciste; Schœnewerk, Aimé Millet, Frémiet et Mathurin Moreau, sculpteurs.

La majorité des voix était de 6.

Au premier tour de scrutin, le premier prix a été décerné à M. Picault, auteur du projet n° 15. M. Picault, qui est sculpteur de bronze et qui habite Saint-Mandé, a obtenu 6 voix.

Le deuxième prix a été décerné à M. Henri Allouard, auteur du projet n° 10, représentant Lakanal étendant la main sur un enfant qui étudie.

Le troisième prix a été donné à M. Dumaige, l'auteur de la statue de *Rabelais*, érigée, cette année, à Tours.

On espère que la statue de Lakanal, dont M. Picault va être chargé, pourra être érigée en septembre, au moment de la fête de la ville de Foix.

—

Le **Répertoire universel des œuvres d'art**, officiellement annoncé par M. le sous-secrétaire d'Etat des beaux-arts à l'inauguration du musée de céramique de Limoges, sera sous peu de jours mis à la disposition du public dans les bureaux ministériels de la rue de Valois (Palais-Royal).

Etabli au moyen des inventaires officiels, du dépouillement des catalogues français et étrangers, des procès-verbaux de ventes, des déclarations des artistes ou propriétaires et tenu au courant avec soin, — cet important travail, qui comprendra environ 35.000 cartes biographiques et 400.000 fiches monographiques, fera connaître, et en quelque sorte jour par jour, le lieu et les conditions matérielles où se trouveront les œuvres anciennes et modernes vraiment dignes de ce nom.

Chaque carte contient, sous le portrait photographié et la biographie de l'artiste dont elle porte le nom, la liste chronologique de ses productions connues.

Chaque fiche renferme, avec le titre de la réduction photographique de l'ouvrage auquel elle est consacrée, tous les renseignements historiques et signalétiques qui le concernent : origine (auteur, lieu, date); description, dimensions, déplacements successifs; prix de vente; situation actuelle; état de conservation.

Auxiliaire de toute loi sur la propriété artistique, ce précieux instrument de contrôle pourra être consulté sur place ou par correspondance.

—

Appel aux poètes. — Le vingt-sixième concours poétique ouvert en France le 15 février 1881, sera clos le 1er juin 1881. Vingt médailles, or, argent, bronze, seront décernées.

Demander le programme, qui est envoyé *franco*, à M. Evariste Carrance, président du Comité, 12, rue Roussannes, à Agen (Lot-et-Garonne). — Affranchir.

—

Les concours pour les grands **prix de Rome** auront lieu pendant l'année 1881 dans l'ordre suivant :

Les peintres entreront en loge le 13 avril et en sortiront le 7 juillet; les sculpteurs, du 1er mai au 26 juillet; les architectes, du 22 mai au 30 juillet; enfin, les graveurs en médaille et en taille-douce resteront en loge du 21 mai au 12 juillet.

Comme de coutume, l'exposition publique aura lieu le lendemain de la sortie des loges.

NOUVELLES

—

*** L'Académie a procédé, samedi dernier, à l'élection d'un membre ordinaire dans la section de peinture, en remplacement de M. Cogniet.

Il y avait 33 votants. Les suffrages se répartissent ainsi au premier tour de scrutin :

MM.	Bonnat.....	19 voix.
	Jalabert.....	1
	Boulanger.....	6
	Maillot.....	6
	Em. Lévy.....	1

M. Bonnat est élu.

La section de peinture ayant à élire un correspondant étranger, en remplacement de M. Liévin de Winne (Bruxelles), présente la liste suivante des candidats : 1° M. Alma Tadéma, à Londres; 2° M. Mackart, à Vienne; 3° M. Consoni, à Rome. L'Académie ajoute à la liste M. Israëls, à la Haye.

La commission mixte chargée de dresser la liste des candidats pour le remplacement de M. Visconti, correspondant, présente en première ligne M. Constantin Carapanos, à Athènes; en seconde ligne, M. Tullo Massarani, à Milan. L'Académie ajoute M. Thausing, à Vienne.

*** Le regretté Mariette-Bey étant mort sans aucune fortune, le ministre de l'instruction publique et celui des affaires étrangères ont accordé d'urgence un premier secours de 6.000 francs à ses enfants.

L'Académie a reçu une lettre touchante dans laquelle la fille d'Auguste Mariette, annonçant la mort de son père, raconte brièvement les derniers jours de sa maladie. Aussitôt arrivé en Egypte, malgré sa faiblesse et ses souffrances, Mariette avait pris les mesures nécessaires pour faire commencer sans délai des fouilles à Sakkarah. C'était là, on s'en souvient, qu'il avait, vers 1867, rencontré de nombreuses sépultures remontant aux temps de l'ancien empire. Ces fouilles, menées avec beaucoup d'activité et dirigées par le savant archéologue du fond de la chambre où l'épuisement chaque jour plus accentué de ses forces le retenait sur un lit, avaient donné lieu à d'im-

portantes découvertes. Mlle Mariette dit que son père « a été largement récompensé de ses efforts suprêmes ». Elle ne précise rien; mais il est certain que M. Gaston Maspero, dont nous avions annoncé le départ pour l'Égypte il y a plus d'un mois et demi, a été tenu au courant des derniers travaux de son illustre maître; rien ne sera donc perdu ni pour la science, ni pour la gloire de notre compatriote, des résultats de cette dernière campagne archéologique.

*** L'Etat vient d'acquérir au prix de 50.000 fr., pour le musée du Luxembourg, deux paysages de Jules Dupré. Ce sont deux grands panneaux qui proviennent de San Donato. Le prince Paul Demidoff pour compléter la décoration d'un salon de son hôtel de la rue Jean-Goujon, — acquis depuis par le duc de Chartres, — avait commandé huit panneaux à quatre artistes: Corot, Th. Rousseau, Fromentin et Jules Dupré. Ce sont les deux paysages du dernier qui viennent d'entrer au Luxembourg: le maître n'y était pas représenté.

*** Les peintures de Delacroix qui ornent la salle de la bibliothèque du Palais-Bourbon sont menacées de destruction. Les pierres du mur sur lequel elles sont fixées se disloquent.

Une commission a été nommée par le bureau de la Chambre des députés pour aviser aux moyens de prévenir cette destruction; elle est composée de M. Turquet, sous-secrétaire d'Etat au ministère des beaux-arts; Barbet de Jouy, administrateur des musées nationaux; Proust et Lockroy, députés; Ballu, architecte de l'Hôtel de Ville; Garnier, architecte de l'Opéra; Ch. Blanc, membre de l'Académie des beaux-arts; Vaudremer, architecte, membre de l'Institut; Burty, critique d'art; Andrieu, peintre, élève de Delacroix; Parfait, président de la commission de comptabilité, et Joly, architecte du Palais-Bourbon. Les trois questeurs font également partie de cette commission.

*** La collection des maîtres modernes au Louvre vient de s'enrichir d'une œuvre de Flandrin, provenant d'un legs de M. E Vinet.

C'est un portrait de femme d'une cinquantaine d'années, coiffée d'une mantille noire rattachée sur la poitrine par un camée et portant une grappe de fleurs rouges dans les cheveux.

*** On annonce la nomination de M. Guillaume, architecte du Musée de Versailles, au poste d'architecte des palais nationaux, poste laissé vacant par la mort de M. Lefuel.

*** M. Meissonier travaille en ce moment à une *Reconnaissance de dragons conduite par un paysan de la Forêt-Noire* et à une *Réception dans un château sous Louis XIII*. Le *Figaro* nous apprend qu'il a renoncé à faire les deux tableaux qu'il avait promis à une Société belge qui voulait les faire voyager en Europe. Il ajouse que la *Halte de cuirassiers*, exposée en 1878 au Champ-de-Mars et vendue à cette époque 150.000 fr., a été achetée récemment 200.000 fr. par M. Petit, expert, qui l'a revendue 250.000 fr à un Américain.

*** M. E. Marcille a acheté dernièrement, pour le musée d'Orléans, au prix de 2.000 fr., un portrait de Prud'hon représentant M. Lavallée, secrétaire général et agent comptable des musées sous le premier Empire. Cette belle peinture, qui mesure 61 centimètres de hauteur sur 50 de largeur, est signée et datée de 1809.

M. Lavallée, collaborateur très-apprécié de M. Denon, directeur des musées, entra dans les bureaux du Louvre en 1804; il fut destitué en 1816, pour avoir laissé le buste de l'Empereur dans les salles du Louvre.

*** Mme Jules Héreau, la veuve de l'artiste mort dans des conditions douloureuses, vient d'être nommée inspectrice des écoles de dessin de la ville de Paris.

Sous son nom de jeune fille, Louise Darru, Mme Jules Héreau s'était fait connaître à diverses expositions par des tableaux de fleurs.

*** Le conseil municipal de Berlin a rejeté presque à l'unanimité la proposition relative à une exposition universelle à Berlin.

*** Les antiquités découvertes à Troie par le docteur Schliemann, et qui étaient exposées depuis quelque temps au musée de South-Kensington à Londres, viennent d'être transportées à Berlin, M. Schliemann en ayant fait don à l'Allemagne, comme nous l'avons annoncé.

Ces collections sont arrivées à Berlin, renfermées dans quarante caisses que l'on a déposées provisoirement au nouveau musée des Arts, en attendant l'achèvement du musée ethnologique où plusieurs salles leur seront réservées.

L'empereur d'Allemagne a adressé au docteur Schliemann une lettre pour le remercier de ce précieux cadeau archéologique.

NÉCROLOGIE

On annonce la mort de M. **Gatteaux**, graveur et sculpteur, doyen d'âge de l'Académie des beaux-arts, qui s'est éteint avant-hier soir dans son domicile de la rue de Lille, à l'âge de quatre-vingt-treize ans.

On annonce également la mort de M. L. Potier, l'ancien libraire.

LES MANUSCRITS DE LÉONARD DE VINCI

Nous n'avons pas voulu parler dans notre précédent numéro d'un article du *Figaro* où étaient annoncées d'importantes découvertes relatives à la biographie de Léonard de Vinci. La lettre quon va lire, adressée au rédacteur, en chef du *Figaro*, répond à certaines parties de l'article.

Quant au fond même de la question, c'est-à-dire à la nature et à l'importance des docu-

ments inédits que l'on peut extraire des manuscrits de Léonard, nous en ferons une étude spéciale dans la prochaine livraison de la *Gazette des Beaux-Arts*.

4 février 1881.

Monsieur le Rédacteur en chef,

Il a paru avant-hier 2 février, dans le *Figaro*, une lettre signée Veha, dont l'auteur, en annonçant la découverte de certains détails de la bliographie de Léonard de Vinci, tirés de quelques-uns des manuscrits qui subsistent de ce grand auteur, par un savant allemand, M. Ritcher, accuse notre pays d'avoir laissé dans l'obscurité ceux de ses manuscrits qu'il possède.

Vous n'ignorez pas que tout au contraire la France a tenu à honneur de faire des douze manuscrits de Léonard de Vinci, que possède l'Institut (et non la bibliothèque Mazarine, comme le dit, parmi d'autres erreurs, M. Veha), l'objet d'une publication complète et fidèle. Le premier volume de cette publication, entreprise il y a déjà plusieurs années et qui s'exécute aujourd'hui avec le concours du gouvernement français, sur l'avis des plus éminents artistes et savants de notre pays, a été présenté à l'Institut dès le mois de décembre 1880 ; les autres volumes suivront de près.

La lettre dans laquelle Léonard vient d'être représenté comme ayant passé onze années consécutives en Orient, de 1472 à 1483, vient montrer une fois de plus à combien d'erreurs on est exposé, tant que les textes originaux ne peuvent être qu'entrevus, au travers d'interprétations plus ou moins fondées.

Léonard de Vinci ne délaissa pas l'Italie de 1472 à 1483 ; en 1475, 1477, 1478, 1481, des documents authentiques le montrent à Florence.

Si l'on arrive à prouver, ce qui n'est pas encore démontré, que Léonard a fait quelque voyage en Orient, ce ne pourra être que pour une période assez courte ; en tout cas, ce serait à tort qu'on accepterait sans examen les hypothèses qu'on avance aujourd'hui, et d'après lesquelles le grand personnage dont il s'agit aurait mené en Orient une vie d'aventurier et même de pirate ; moins encore est-on en droit d'affirmer que par cela seul que Léonard de Vinci aurait servi en qualité d'ingénieur le soudan d'Egypte, il aurait dû se faire musulman ; c'est là un raisonnement dont bien des faits, qu'il serait facile de réunir, démontrent la fausseté.

Charles Ravaisson-Mollien,
Attaché au Musée du Louvre.

CORRESPONDANCE

COMITÉ DE SAINT-MARC DE VENISE,

9, Buckingham St., Strand, London, W. C.,
18 janvier 1881.

Monsieur le directeur de la *Gazette des Beaux-Arts*,

J'ai l'honneur de porter à votre connaissance la résolution prise au Meeting Général du Comité de St. Marc de Venise le 17 courant.

A la suite du discours prononcé par le Commandeur Azzurri, le 29 oct. 1880, discours blâmant les récentes restaurations de St. Marc (voici les paroles de l'honorable Président : " È indubitato che *gravissimi* furono i guasti arrecat al carattere ed alle particolarità del monumento da questi lavori "), et exprimant, au nom de l'Académie de St. Luc, les mêmes vœux et les mêmes sentiments que le Comité de St. Marc de Venise ; —dans son *ordre du jour* de la même date, l'Académie exprime l'espoir que "i lavori che verranno quindinnanzi eseguiti, saranno lavori *di stretta conservazione e non mai di rifacimento*, " le Comité alors a cru devoir se mettre spontanément en rapport avec ladite Académie, et a adopté l'adresse suivante :

" A l'honorable Présidence de l'Académie de St. Luc :

" Le Comité de la Basilique de St. Marc de Venise réuni en assemblée générale au domicile de Mr. G. E. Street, R. A., Professeur de l'Architecture à l'Académie Royale de Londres, envoie à l'unanimité ses remerciements à la Présidence pour la façon dont elle a manifesté son opinion au sujet de la Conservation de la Basilique de St. Marc. Ce Comité exprime sa profonde satisfaction de trouver dans la lettre et le discours de l'honorable Président, le Cr Azzurri, l'interprétation de ses propres sentiments sur la question ; et il propose à l'Académie de se faire le centre et l'intermédiaire de toutes les observations qui peuvent se produire au sujet dudit Monument. Par l'illustration personnelle de ses membres nationaux, autant que par la distinction des membres étrangers qui la composent, l'Académie de St. Luc peut être considérée comme le représentant autorisé de l'Internationalité de l'Art, le Comité espère donc trouver en elle un solide appui avec une juste appréciation des sentiments qui dictent les observations qu'elle pourra présenter à ce sujet. "

Croyez, Monsieur, à l'assurance de mes sentiments les plus distingués.

Henry Wallis,
Secrétaire Honoraire.

Eugène Verboeckhoven

Je n'emploierai pas, à propos de la mort d'Eugène Verboeckhoven, le cliché traditionnel : l'art vient de faire une grande perte ; mais certainement le monde artistique, c'est-à-dire les amateurs et les marchands, a été sensiblement affecté par la nouvelle de cette fin que rien ne faisait prévoir. On était tellement habitué à cette longévité travailleuse du vieux peintre que la mort d'un jeune homme n'eût pas étonné davantage, et il se survivait depuis si longtemps que la camarde semblait l'avoir oublié. Un point pleurétique l'a enlevé, il y a deux semaines environ, tandis qu'assis devant son chevalet, dans son grand atelier de la chaussée d'Haechl, il oubliait que son âtre était sans feu et qu'il gelait dehors à pierre fendre : il est mort debout, l'ancien, comme tombent les vieux chênes, tout saignants de sève sous la cognée qui les abat.

J'ai dit qu'il se survivait ; mais, même au figuré, cette expression dépasse ma pensée. Verboeckho-

ven n'a jamais eu d'âge, ou plutôt, dès les débuts, il avait cent ans; il retarda toute sa vie d'un siècle sur l'art moderne. C'était le Mathusalem du paysage avec animaux et il perpétua surtout l'honnête propreté de ce dernier des porcelainiers, Ommeganck, son maître, comme lui persillant ses feuillages et calamistrant ses toisons dans des idylles ratissées, où pas une herbe ne poussait, mais qui, en retour, avaient des cheveux blancs — des idylles capillaires.

Il demeura fermé à l'émotion du monde extérieur : la beauté de la terre ne l'attendrit jamais au point de lui faire oublier un instant sa froide impeccabilité d'*artiste géomètre*.

Il fit de l'art une mathématique incontestablement savante, comme tout ce qui est basé sur une notion précise; ses bêtes le prouvent par A + B; il n'oublia de leur donner qu'une chose, la vie. Mais la vie vient d'une sensation chaude de l'organisme et d'une perception supérieure de la réalité; elle vient surtout d'un attendrissement.

Il sut chiffrer : il ne sut pas aimer.

Partout son œuvre présente une apparence mesquine de petite animalité; nulle part elle ne montre la grande songerie obscure de la bête, ses moutons ressemblent presque tous à des agneaux mystiques, et ses bœufs ont des airs intelligents de vieillards méditatifs. Il a fait des bergerettes : je ne sache pas qu'il ait fait une seule bergerie, au sens étendu du mot.

Il ressemblait à ces petites mécaniques perfectionnées qu'une main de femme fait manœuvrer sans fatigue et qui opèrent silencieusement une besogne nombreuse et régulière : Verboeckhoven a été une *Silencieuse* dans son art.

Tic-tac, tic-tac, tout le talent du célèbre animalier était là. A présent que le mécanisme est brisé, on s'aperçoit combien peu elle était compliquée : elle était à l'art des vrais maîtres ce que la manivelle de l'orgue de Barbarie est à la musique de Beethoven. Il n'y a pas un seul chant d'oiseau dans ses paysages; une désolation morne de cimetière pèse sur les arbres et traîne dans les ciels. On n'est pas impunément un artiste heureux.

Rappeler le nombre considérable de ses collectionneurs est inutile: il n'est peut-être que la France qui soit demeurée rebelle à son éternelle vache et à son éternel mouton. En revanche, l'Angleterre, l'Amérique, la Hollande, l'Allemagne, se sont largement approvisionnées de ses œuvres : c'étaient, sur les marchés européens, des valeurs moyennes et sûres. Point de grands prix, mais des prix constants. Il n'avait su mériter que la popularité; la gloire l'a regardé passer, indifférente.

Verboeckhoven avait commencé par manier la cire et la terre; il modelait avec une prédilection marquée les bœufs et les chevaux; il modela aussi plusieurs bustes. A je ne sais plus quelle exposition, il y eut un étonnement général de lui voir exposer en même temps des terres cuites et des tableaux, les uns et les autres également empreints de cette correction sèche qui signale sa manière. Et cet étonnement se renouvela récemment, à l'Exposition rétrospective du Palais de la rue de la Régence, où des animaux sculptés rappelaient sa première vocation. En 1820 — vous voyez qu'il faut remonter loin avec lui — il exposait à Bruxelles un portrait équestre du roi Guillaume des Pays-Bas, passant en revue la garnison de Gand, dans les petites dimensions qui lui étaient chères. Il a rarement abordé, en effet, la grande peinture, et ses deux tableaux du musée de Bruxelles, mais particulièrement sa Campagne Romaine, où un berger grandeur nature s'allonge paresseusement à côté de son bœuf et de ses moutons, dans un paysage terne que n'a jamais visité le soleil italien, sont presque une exception dans son œuvre.

Sa facilité de production était considérable. En voici un joli trait :

Un de ses marchands, pressé de demandes, s'en vient le trouver un vendredi.

— Il me faut trois tableaux pour lundi. Vous savez : *la Vache et les Moutons*. Puis-je y compter?

— Impossible, cher ami.

— Comment! mais vous allez me faire perdre une excellente affaire!

— Je le regrette, mais impossible.

— Voyons, réfléchissez... Trois tableaux ne sont pas la mer à boire... pour vous bien entendu.

— Encore une fois, impossible.... Cependant... tenez, je suis bon enfant. Revenez mercredi : VOUS EN AUREZ SIX!

Le marchand revint et eut ses six tableaux.

Eugène Verboeckhoven avait vu défiler devant lui bien des morts; il avait assisté à bien des disparitions; il avait vu tomber bien des choses: l'art s'était renouvelé plusieurs fois autour de lui; et tandis que des combattants nouveaux faisaient oublier les combattants anciens, enfermé dans son atelier, sans autre préoccupation que de lisser ses petits panneaux, il continua à faire son même petit art à machine bien graissée qui ne défaillait jamais. Les formules avaient beau changer, la sienne ne variait pas; et à travers un espace de temps si grand que les moins sujets à changer se seraient aperçus cette fois de l'instabilité des idéals artistiques, il est mort comme il a vécu, le même bonhomme indifférent et doux; fabriquant sempiternellement des bucoliques qui n'ont qu'un rapport lointain avec la nature. Avez-vous vu aux convois mortuaires des petits vieux guillerets et verts? Le temps semble les épargner et ils portent en rose le deuil des autres. Verboeckhoven était un de ces petits vieux-là.

CAMILLE LEMONNIER.

Acquisitions récentes du Musée du Louvre

(Suite et fin.)

—

La *Crucifixion*, de Fra Angelico, est une peinture d'une réelle importance, car elle ne mesure pas moins de 4^m35 de hauteur sur 2^m60 de largeur. Elle ornait le réfectoire de San-Domenico à Fiesole. C'est, comme on le sait, à l'église de ce même couvent qu'appartenait l'admirable *Couronnement de la Vierge* que nous possédons depuis 1812. Après l'aliénation du couvent, devenu la propriété d'une illustre famille florentine, le réfectoire fut transformé en orangerie. Les représentants d'une galerie étrangère firent des démarches pour acquérir cette fresque, mais ils reculèrent devant les risques à courir dans l'enlève-

ment d'un aussi grand ouvrage. Cette opération dans laquelle il faut scier la muraille et l'amincir par derrière jusqu'à ce qu'il ne subsiste plus que l'enduit sur lequel la peinture a été exécutée, est extrêmement délicate et chanceuse. M. Bandini l'a faite avec un plein succès, et c'est lui qui a vendu au Louvre ce spécimen très-curieux d'un genre de peinture qui n'est représenté dans notre musée que par un très-petit nombre de morceaux.

L'école mystique dérivée des maîtres de Sienne se maintint jusqu'en plein quinzième siècle à côté de la grande école naturaliste florentine qui devait finir par tout absorber dans son foyer vivant. Dépositaires fidèles des traditions religieuses, les peintres qui la composaient, tout en se laissant influencer dans une certaine mesure par les progrès accomplis autour d'eux et en modifiant l'exécution si insuffisante de leurs devanciers, résistaient aux entraînements du naturalisme. Leurs peintures, souvent très-médiocres, mais exquises de sentiment et d'une sorte de beauté immatérielle et idéale qui leur est particulière, sont des œuvres de foi, des élévations, des adorations plutôt que des ouvrages d'art proprement dits. Fra Angelico les résume et les surpasse de beaucoup. Ses œuvres, pleines de candeur, de délicatesse, de ferveur, d'émotion, vont à l'âme, et elles dénotent un savoir, un goût pittoresque qui rapprochent le pieux moine des plus célèbres représentants de l'école rivale. Quoique la nature même de son exécution exclue les qualités d'extrême finesse que l'on trouve dans le *Couronnement de la Vierge* et dans la plupart des petites peintures *a tempera* du maître, on trouvera dans la *Crucifixion* les grands traits du génie de Fra Angelico. La tête du Christ est sublime de douleur et de résignation; la figure du saint à genoux et tenant des deux mains le bas de la croix, pleine de ferveur et d'onction. La Vierge est également d'une grande beauté d'attitude et d'expression. J'aime beaucoup moins le saint Jean debout de l'autre côté. Il me paraît un peu lourd et insignifiant, et je crois que quelques parties de la draperie ont subi de maladroites restaurations.

La peinture de Domenico Ghirlandajo est d'un tout autre caractère (1). Elle provient du palais Ridolfi et représente vraisemblablement un des personnages de ce nom qui au quinzième siècle étaient au nombre des magistrats florentins. En effet, c'est bien un portrait. On le voit assez... on ne le voit que trop. Comme des néophytes qu'ils étaient, ces artistes florentins du quinzième siècle avaient brûlé leurs anciens dieux, rejeté avec colère les formes convenues où l'art était resté si longtemps embourbé, et ils se livraient à l'imitation de la nature avec une sorte de fureur. Ils se seraient fait scrupule de rien retrancher des laideurs de la réalité. Ils en reproduisaient les accidents, les moindres détails sans les atténuer à aucun degré, et plutôt en les soulignant et en les outrant. Ils étaient des *fervents* à leur manière. Le nez de ce vieillard, mamelonné, bourgeonné, énorme, est monstrueux et horrible. Mais avec quelle tendresse et quelle profondeur de sentiment il regarde son petit-fils qui se jette sur lui pour lui demander quelque chose! Quelle vérité dans les attitudes, dans les mouvements, dans les expressions! Comme chacun des deux personnages est dans son rôle! Quelle ardeur, quelle franchise, quelle vérité! L'exécution est large, simple, d'une superbe qualité, et rappelle les bons ouvrages d'un artiste qui en a fait d'excellents et qui a eu, de plus, l'honneur d'être le maître de Michel-Ange,

Pendant l'année qui vient de s'écouler, l'administration des Beaux-Arts a encore acheté deux peintures modernes, et, par leur choix, elle semble avoir voulu montrer l'éclectisme judicieux dont elle est animée. L'une est l'admirable *Baigneuse* d'Ingres, et c'est dans les ouvrages de ce genre exécutés d'après nature, bien plus que dans ses tableaux, que l'illustre artiste montre ses plus hautes, ses plus sincères, ses plus personnelles qualités. L'autre est un petit portrait de femme, par Regnault, que l'on a vu exposé au Palais des Champs-Elysées en même temps que le portrait du général Prim. Quelques personnes ont blâmé ce choix. Mais on n'a pas assez réfléchi qu'une administration ne doit pas être exclusive; et cette peinture, dont je ne veux pas nier le caractère frivole, est si pimpante, si piquante, elle est exécutée d'un pinceau si vif, si léger, sa couleur est si élégante, si brillante, elle représente si exactement un côté du goût et du caractère français, que je ne peux regretter de la voir prendre une petite place dans nos collections.

CHARLES CLÉMENT.

(*Journal des Débats.*)

(1) Voir, dans la dernière livraison de la *Gazette*, l'article de M. Ephrussi à propos de ces peintures de Fra Angelico et de Ghirlandajo, et la gravure qui l'accompagne. (N. D. L. R.)

BIBLIOGRAPHIE

Le Siècle, 8 février : Un collectionneur (M. Double).

La République française, 2 février : Un chef-d'œuvre de damasquine (coffret, par M. A. Gauvin), par Ph. Burty.

Journal des Débats, 5 et 8 février : Mariette-Bey, par Gabriel Charmes.

— 8 février : Le Musée des moulages, par Charles Clément.

La Vérité, 9 février : La question du Salon, par E. Hoschedé.

Le Tour du Monde. — 1049e livraison. — Excursion anthropologique aux monts Tatras, par le docteur Gustave Le Bon. — Texte et dessins inédits. — Dix dessins de G. Vuillier.

Journal de la Jeunesse. —428e livraison.—Texte : J. Girardin, A. Mendlé, Louise Mussat, Charles Joliet, Mme de Witt, née Guizot, A. Bertalisse et Authyme Saint-Paul. — Dessins : Tofani, Sandoz, Barclay.

Bureaux à la librairie HACHETTE et Cie, 79, boulevard Saint-Germain, à Paris.

Saint-Nicolas. — No 11. — Illustrations par de Monvel, Chafranski, Palmer Cox, R***, Gaillard, etc.

Librairie CH. DELAGRAVE, à Paris, et chez tous les libraires.

Athenæum. — 29 janvier. — La Royal Academy (4e article). — 5 février. — La Royal Academy (5e article). — Les pastels de M. Whistler. — Les arts industriels de l'Inde, par George Birdwood.

Academy. — 29 janvier. — Raphaël, par M. Muntz (compte rendu par E. Pattison). — Les anciens maîtres à la Royal Academy (5e article), par Cosmo Monkhouse. — 5 février. — Livres d'art. — L'exposition de l'Institut des beaux-arts de Glasgow, par John Gray.

CONCERTS DU DIMANCHE 13 FÉVRIER 1881

CONCERT PASDELOUP

Symphonie en *ut majeur* (Beethoven); *Légende* (Wieniawski) et *Fileuse* (Lotto) pour violon, exécutées par Mlle Jeanne Mayer; Airs de ballet tirés de l'opéra de *Feramos* (Rubenstein); Fragment de la *Prise de Troie* (Berlioz), chanté par Mme Panchioni et M. Lauwers; *Chant du soir* (Schumann); Concert Stuck pour piano (Weber), exécuté par Mlle Clotilde Kleeber; *Marche tzigane* (Reyer).

CONCERT DU CHATELET

Symphonie héroïque (Beethoven); première audition de l'ouverture de *Frithiof*, légende scandinave (Th. Dubois); concerto en *mi bémol*, pour piano (Mozart), exécuté par M. Saint-Saëns; *Danse macabre* (Saint-Saëns); Adagietto de l'*Arlésienne* (Bizet); *La Chevauchée des Walkyries* (Wagner).

SUCCESSION

VICTOR BORIE

ANCIEN MAIRE DU VIe ARRONDISSEMENT DE PARIS

VENTE

aux enchères publiques pour cause de minorité

DE

TABLEAUX ANCIENS ET MODERNES

par Lucas Cranach (le vieux), Rembrandt, Gérôme, Glaize, Lambert, Leleux, etc., etc.

DESSINS ET AQUARELLES

par Brion, Gérôme, Hamon, Harpignies, Charles Jacques, Lambert, etc.

OBJETS D'ART ET DE CURIOSITÉ

Faïences et porcelaines, Objets du Japon

BIJOUX

Argenterie ancienne, Bronzes et Meubles anciens, Pianos, Etoffes, Tapis

LIVRES

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 8

Les lundi 14, mardi 15 et mercredi 16 février 1881, à 2 heures précises,

Par le ministère de Me GUÉROULT, commissaire-priseur, rue de Provence, 66,

Assisté de :

Pour les tableaux, M. HARO ✻, peintre-expert, rue Visconti, 14;

Pour les objets d'art, M. GEORGE, expert, rue Laffitte, 12;

Pour les livres, M. SAUSSET, libraire-expert, boulevard Saint-Martin,

CHEZ LESQUELS SE DISTRIBUE LE CATALOGUE

Expositions : Particulière, le samedi 12 février.

— Publique, le dimanche 13 février, de 1 heure à 5 heures.

NOTA. — Les livres seront vendus le mardi 15 février, à 8 heures du soir.

ESTAMPES

EN NOIR ET EN COULEUR

Moreau le jeune, Fragonard, Boucher, Watteau, Boilly, Regnault, Huet, Carême, Janinet, Baudouin.

Caricatures anciennes, Miniatures, Pastels et Gouaches.

DESSINS

Wille, Boucher, Demachy, Watteau, Moreau, Gravelot.

ALBUM DE 37 DESSINS, par Leprince, Berthaut, Le Guerchin, Malyn, Nicolle, Lewhout et autres.

PEINTURES

Hubert-Robert, Lantara, Maugin.

LIVRES A FIGURES

Rétif de la Bretonne, Boccace, Bousseau, etc.

EN PARTIE DU XVIIIe SIÈCLE

Faïences, Curiosités, Bronzes, Bijoux anciens

MEUBLES ANCIENS

Provenant de la collection de M. le vicomte de L*

Et dont la vente aura lieu Hôtel Drouot, salle n° 9,

Le lundi 14 février 1881, à deux heures.

Par le ministère de Me HENRI LECHAT, commissaire-priseur, rue Baudin, 6 (square Montholon),

Assisté de M. MEYER, expert, chez MM. MATHIAS, marchands d'estampes, rue de Châteaudun, 4 bis.

Exposition publique, le dimanche 10 février, de 1 h. à 5 heures.

VENTE D'UNE PETITE COLLECTION

de

LIVRES PRÉCIEUX

APPARTENANT à M. E. Q. B.

HOTEL DROUOT, SALLE N° 3

Le lundi 14 février 1881, à 2 heures précises.

Me MAURICE DELESTRE, commissaire-priseur, rue Drouot, 27,

Assisté de M. ADOLPHE LABITTE, libraire de la Bibliothèque nationale, 4, rue de Lille,

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

Exposition le dimanche 13 février, de 2 à 4 h.

VENTE AUX ENCHÈRES PUBLIQUES

DE

53 TABLEAUX

VUES DE PARIS & DES ENVIRONS

PAR LÉPINE

HOTEL DROUOT, SALLE N° 5,

Le lundi 14 février 1881, à 3 heures précises

Me LÉON TUAL, commissaire-priseur, rue de la Victoire, 39,

MM. MARTIN et PASCHAL, rue Saint-Georges, 29.

Exposition publique, le dimanche 13 février de une heure à cinq heures.

BIBLIOTHÈQUE
DE FEU
M. ÉMILE MICHELOT
DE BORDEAUX
Deuxième Partie
LIVRES ANCIENS ET MODERNES
Théologie, Jurisprudence, Sciences et Arts et Métiers, Beaux-Arts, Belles-Lettres, Histoire, Biographie, Bibliographie.

VENTE RUE DES BONS-ENFANTS, 28,

Du lundi 14 février au samedi 5 mars 1881, *à 7 heures 1/2 précises du soir.*

Me MAURICE DELESTRE, commissaire-priseur, rue Drouot, 27,
Assisté de M. ADOLPHE LABITTE, libraire-expert de la Bibliothèque nationale, rue de Lille, 4,

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

LIVRES
PRINCIPALEMENT
SUR LE THÉATRE
DE SUITE DE VIGNETTES, DE MANUSCRITS
et de
Lettres autographes
COMPRENANT
LES PAPIERS DE BEAUMARCHAIS
VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 3

Les jeudi 17, vendredi 18 et samedi 19 février 1881.

Me MAURICE DELESTRE, commissaire-priseur, rue Drouot, 27,
Assisté de M. LABITTE, expert, r. de Lille, 4,
Et de M. ETIENNE CHARAVAY, archiviste paléographe, rue de Seine, 51,

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE.

TRÈS-BEAU MOBILIER
MODERNE

Ameublements de salon, bibliothèque, salle à manger, salle de billard, fumoir et chambres à coucher en chêne sculpté, bois doré, bois noir, palissandre et marqueterie.

BRONZES D'ART ET D'AMEUBLEMENT
CURIOSITÉS, OBJETS D'ART
GROUPES, STATUES ET BUSTES EN MARBRE
Piano, billard, tapisseries, tapis

MAGNIFIQUES RIDEAUX ET TENTURES
en velours peluche, satin, damas de soie, etc.

VENTE en un hôtel, avenue de l'Opéra, 5
Les mardi 15, mercredi 16 et jeudi 17 février, à 2 heures.

EXPOSITIONS :
Particulière, le samedi 12.
Publique, dimanche 13 et le lundi 14 février 1881, de 1 heure à 5 heures.

LA NOTICE DÉTAILLÉE SE DISTRIBUE CHEZ
Me ESCRIBE, commissaire-priseur, rue de Hanovre, 6.
M. Arthur BLOCHE, expert, rue Laffitte, 44.

VENTE AUX ENCHÈRES PUBLIQUES
par suite de décès
DE TABLEAUX
ÉTUDES et ESQUISSES
par feu **CALS**
LIVRES, GRAVURES, MEUBLES et OBJETS DIVERS
Garnissant son atelier

HOTEL DROUOT, SALLE N° 5,

Les mercredi 16 et jeudi 17 février 1881, à 2 heures précises.

Me LÉON TUAL, commissaire-priseur, rue de la Victoire, 39.

MM. MARTIN et PASCHAL, rue Saint-Georges, 29.

Exposition le mardi 15, de 1 h. à 5 h.

NOTA. — Les livres, gravures et objets divers seront vendus le mercredi soir 16 février, à 8 heures.

VENTE AUX ENCHÈRES PUBLIQUES
de
Tableaux
ÉTUDES et ESQUISSES
PAR FEU
L. HERPIN
Paysagiste

HOTEL DROUOT, SALLE N° 8,

Le vendredi 18 février 1881, à 2 heures précises.

Me LÉON TUAL, commissaire-priseur, rue de la Victoire, 39,
M. GEORGES PETIT, expert, rue Saint-Georges, 7.

Exposition publique, jeudi 17 février 1881, de 1 heure à 5 heures.

E. LOWENGARD
26, rue Buffault, 26
près la rue de Châteaudun
Spécialité de Tapisseries, d'Etoffes et d'Ameublements anciens
OBJETS D'ART ET DE CURIOSITÉS, ETC.
BOISERIES ANCIENNES
FAIENCES et PORCELAINES
ARMES, BRONZES, EMAUX

B. SOMMER
rue de Richelieu, 92.
Objets d'Art anciens de la Chine et du Japon
Spécialités de pièces d'Echantillons
PROVENANCE DIRECTE

OBJETS D'ART — AUTOGRAPHES
TABLEAUX ANCIENS ET MODERNES
ANTOINE BAER
Expert
Paris, 2, rue Laffitte

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

GRANDE IMPRIMERIE. — G. V. Larochelle, imp., 16, rue du Croissant. — Paris.

N° 8 — 1881. BUREAUX, 8, RUE FAVART. 19 février.

LA CHRONIQUE DES ARTS

ET DE LA CURIOSITÉ

SUPPLÉMENT A LA *GAZETTE DES BEAUX-ARTS*

PARAISSANT LE SAMEDI MATIN

Les abonnés à une année entière de la Gazette des Beaux-Arts *reçoivent gratuitement la* Chronique des Arts et de la Curiosité.

PARIS ET DÉPARTEMENTS :

Un an . . . . . 12 fr. | Six mois. . . . . 8 fr.

PRIME DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

MM. les souscripteurs nouveaux peuvent réclamer, comme prime, au prix de 15 francs (franco en province, 20 francs), au lieu de 40 francs, prix de vente, un album relié contenant

20 EAUX-FORTES DE JULES JACQUEMART

Imprimées sur beau papier 1/4 colombier.

Voir aux annonces la table de cet album.

MOUVEMENT DES ARTS

Tapisseries, meubles et tableaux.

MM. Ch. Pillet, Mannheim et Petit (7 février).

N^os^ 1 à 3. Trois tapisseries de Bruxelles, époque Louis XIV, sujets mythologiques, signées Vanderbercht, 15.000 fr. — N° 4. Une tapisserie Louis XIII, 3.500 fr. — N^os^ 5 à 11. Paysages et sujets mythologiques Louis XIII avec bordures, 24.500 fr. — N° 18. Lit de style Louis XIII, 2.120 fr. — N° 25. Deux garnitures de croisée, tapisseries et rideaux en peluche grenat, Louis XIV, 5.050 fr. — Un canapé et trois fauteuils, tapisseries de Beauvais, Louis XVI, 9.100 fr.

Chaplin. La partie de loto, 4.000 fr. — *Eug. Lami*, une Incroyable, aquarelle, 1.000 fr. — *Roy-let*, un gentilhomme Louis XIII, 9.100 fr. — *D'Epinay*, Jeune fille, marbre, 4.000 fr.

La vente a produit 156.040 fr.

Marbres de M. Carrier-Belleuse.

MM. Quévremont et Gandouin (1^er^ février).

Statuettes : Le Réveil, 1.400 fr. — La Coquette, 900 fr. — L'Automne, 1.000 fr. — Soucieuse, buste, 1.280 fr.

Tableaux dans diverses ventes.

Collection de M. le comte de M. (MM. H. Lechat et O'Doard) : *Tringuesse*, Jeune femme assise, 2.150 fr. — *M^e^ Vigée-Lebrun*, Portrait de M^me^ de Mortemart, 1.175 fr.

Vente faite par MM. H. Berthelin et Bloche : *Théodore Chasseriau*, le Calife Ali-ben-Amed, grande composition, 2.500 fr.

Collection Victor Borie (MM. Guéroult, Haro et Georges) :

L'esquisse de *Gérôme*, le Siècle d'Auguste, a été adjugée au prix de 5.500 fr. Les deux panneaux de *Lucas Cranach* ont dépassé 8.000 fr. La petite tête de *Rembrandt*, un Vieillard, a été adjugée pour 800 fr. Les petits dessins d'Hamon n'ont guère atteint que 60 ou 80 fr.

CONCOURS ET EXPOSITIONS

L'exposition posthume des œuvres de **Jules Jacquemart**, organisée au Cercle des aquarellistes, par les soins de M. Georges Petit, restera ouverte seulement jusqu'au 25 février. Nous ne saurions trop vivement appeler l'attention de nos lecteurs sur une exposition dont la valeur est unique et dont on ne reverra sans doute pas l'analogue. Nous nous réservons d'en parler dans le prochain numéro de la *Gazette*.

Le Musée national du **Luxembourg**, qu avait été fermé, comme tous les ans, pour y donner place à des acquisitions nouvelles faites par l'Etat et qui, cette année, est rentré en possession de quelques œuvres d'artistes vivants dont il avait été longtemps privé, est ouvert au public depuis le 15 février.

A côté des deux grands paysages de Jules Dupré, dont nous parlions l'autre jour, on y voit le petit *Saint Jean-Baptiste* de Paul Baudry, des toiles nouvelles de Cabanel, sa *Vénus* entre autres, le *Môle* d'Achenbach, deux

petits paysages de Georges Michel, le tableau de M. Cazin du dernier Salon, et, dans la sculpture, le *Saint Jean* de Jules Lafrance.

—

Une exposition rétrospective (jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle) spéciale d'art décoratif espagnol et portugais s'ouvrira dans le courant de mai au **South-Kensington Museum** et durera jusqu'à la fin de septembre.

Parmi les organisateurs de cette exposition, placée sous le patronage du prince Léopold, nous remarquons les noms de plusieurs amateurs français bien connus : le baron Davillier, MM. du Sommerard et Spitzer.

Toutes les demandes ou communications doivent être adressées au secrétaire du Département des sciences et arts, *South-Kensington, London S. W.*

Pour tous les objets acceptés, les frais de transport seront à la charge du Département.

NOUVELLES

—

*** L'emploi de chef de division des Beaux-Arts à la ville de Paris vient d'être supprimé à la suite de la démission de M. Michaux.

M. de Champeaux est nommé inspecteur des Beaux-Arts de la ville.

*** M. Double, fils du célèbre collectionneur récemment décédé, vient de donner au Musée du Louvre, en souvenir de son père, un tableau du maître flamand Gonzalès Coques, représentant une assemblée dans le goût du commencement du dix-septième siècle. Ce sont des portraits de tous les membres de la famille princière d'Arenberg.

*** M. Julian (Louis-Rodolphe), artiste peintre, qui a fondé et dirigé depuis 1868 une académie libre de peinture, vient d'être nommé chevalier de la Légion d'honneur.

*** Une découverte dont nous ne pouvons encore préciser l'importance vient d'être faite près de Tours dans le parc du château de Grandmont. Des travaux de terrassement y ont mis à nu les restes d'une église gothique détruite il y a environ deux siècles, à ce que l'on suppose d'après l'âge des arbres dont les racines s'étalent aujourd'hui sur le pavé de l'église.

La Société archéologique de Touraine n'en est jusqu'ici qu'aux conjectures. Aucun objet curieux ou inscription n'ont été trouvés, sauf un anneau d'évêque et quelques chapelets de religieux.

*** Nous avons annoncé il y a quelque temps que l'excellent peintre Philippe Rousseau allait faire une vente de quelques-unes de ses œuvres ; cette vente aura lieu le 21 de ce mois, elle sera précédée le 19 d'une exposition particulière. Le catalogue comprend 37 numéros, natures-mortes et peintures décoratives ; il y a dans le nombre des toiles fort importantes du maître.

Académie des beaux-arts

—

Séance du 12 février

L'Académie a convoqué pour demain samedi les sections de peinture et d'architecture, afin de dresser une liste des jurés adjoints qui doivent prendre part aux divers jugements des concours de Rome de 1881.

Les sections de sculpture, de gravure et de musique nommeront ultérieurement leurs jurés adjoints pour ces mêmes concours.

L'empire avait enlevé le jugement de ces concours à l'Académie des beaux-arts, comme il avait soustrait l'école d'Athènes à la direction immédiate et au contrôle de l'Académie des inscriptions ; M. Thiers, par une mesure libérale, remit les choses en place. Le jugement des concours de Rome fut rendu aux sections compétentes de l'Académie des beaux-arts, dans les conditions suivantes :

Pour l'appréciation des envois des élèves, chaque section s'adjoindrait un certain nombre de personnes autorisées, choisies en dehors de l'Institut ; ce nombre serait égal à la moitié de celui des membres de la section ; enfin, la décision du jury serait soumise à l'approbation de l'Académie, qui pourrait annuler cette décision en se prononçant contre elle à une majorité des deux tiers des suffrages. Les jurés adjoints ont un rôle important que voile leur infériorité numérique ; ils apportent aux réunions une assiduité, et aux délibérations une ardeur qui font souvent défaut à leurs collègues de l'Académie.

Après l'ordre de convocation et la lecture du procès-verbal, la séance a été levée en signe de deuil à l'occasion de la mort de M. Gatteaux, membre de la section de gravure, doyen d'âge de l'Académie. M. Gatteaux avait quatre-vingt-treize ans ; il avait été élu membre de la Compagnie en 1845.

RÈGLEMENT DU SALON

—

Voici le règlement du Salon, tel qu'il a été arrêté par la commission des artistes. Des changements, sans grande importance, y seront sans doute apportés par l'administration des Beaux-Arts en ce qui touche l'organisation matérielle et la durée d'occupation du Palais qu'elle prête aux artistes.

Nous reproduisons en caractères *italiques* les dispositions du règlement de 1880, qui se trouvent modifiées ou supprimées dans celui de cette année.

Nous signalons aussi les dispositions absolument nouvelles.

DISPOSITIONS GÉNÉRALES

I. — Du dépôt des ouvrages.

Article premier. L'exposition annuelle des ouvrages des artistes vivants aura lieu au Palais

des Champs-Elysées du 2 mai au 20 juin 1881. Elle sera ouverte aux productions des artistes français et étrangers.

Les ouvrages devront être déposés au Palais des Champs-Elysées, conformément au règlement particulier de chaque section. Aucun sursis ne sera accordé pour quelque motif que ce soit; en conséquence, l'administration du Salon considérera toute demande de sursis comme nulle et non avenue.

Art. 2. Sont admis au Salon les ouvrages des six genres ci-après désignés : 1° peinture; 2° dessins, aquarelles, pastels, miniatures, émaux, porcelaines, faïences, cartons de vitraux et vitraux, à l'exception toutefois des vitraux et cartons de vitraux qui ne représenteraient que des sujets d'ornementation; 3° sculpture; 4° gravure en médailles et sur pierres fines; 5° architecture; 6° gravure et lithographie. (*La lithographie formait une 7e section.*)

Art. 3. Ne pourront être présentés : les copies, sauf celles qui reproduiront un ouvrage par un procédé différent; les ouvrages qui ont figuré aux expositions précédentes de Paris; les tableaux et autres objets sans cadre; les ouvrages d'un artiste décédé, à moins que le décès soit postérieur à l'ouverture du dernier Salon; les ouvrages anonymes; les sculptures en terre non cuite et les réductions d'ouvrages de sculpture déjà exposés.

Art. 4. Les ouvrages envoyés à l'exposition devront être expédiés franc de port à M. le président du conseil d'administration du Salon, au palais des Champs-Elysées. Chaque ouvrage exposé devra être muni d'un cartel portant le nom de l'auteur et l'indication du sujet.

Art. 5. Chaque artiste, en déposant ou faisant déposer ses œuvres, devra en même temps donner une notice signée de lui, contenant ses nom et prénoms, sa nationalité, le lieu et la date de sa naissance, le nom de ses maîtres, la mention des récompenses obtenues par lui aux expositions de Paris, sa qualité de prix de Rome ou de prix du Salon, son adresse, le sujet et les dimensions de ses ouvrages. Ceux qui ne pourront accompagner leurs œuvres devront les faire déposer par une personne munie de leur autorisation écrite.

Art. 6. Les ouvrages des six genres désignés ci-dessus devront être inscrits sur une notice séparée.

Art. 7. Un appendice du Catalogue sera consacré aux édifices publics ou privés construits par les architectes, ainsi qu'aux ouvrages de peinture et de sculpture exécutés pour la décoration de ces monuments et qui, par la place qu'ils occupent, ne sont pas susceptibles de figurer au Salon.

Art. 8. Dès que les ouvrages auront été enregistrés, nul ne sera admis à les retoucher.

Art. 9. Aucun ouvrage ne pourra être reproduit sans une autorisation écrite de l'auteur.

Art. 10. L'administration du Salon mettra tous ses soins à assurer la bonne conservation des objets d'art qui lui seront confiés par les artistes, mais elle décline d'avance toute responsabilité pécuniaire dans le cas où ils se trouveraient endommagés ou perdus par quelque cause que ce soit.

Nul objet ne pourra être retiré avant la clôture de l'exposition, à moins de circonstances exceptionnelles dont l'administration du Salon sera juge.

Les ouvrages admis au Salon doivent être retirés dans le courant du mois qui suivra la clôture. Ils ne seront rendus que sur la présentation du récépissé. Après le délai précité, les ouvrages cesseront d'être sous la surveillance de l'administration du Salon.

II. — De l'admission.

Art. 11. L'admission des ouvrages présentés par les artistes sera prononcée par un jury élu à la majorité relative. Il n'y a pas d'incompatibilité entre les fonctions de jury et celles de membre du comité des 90 ou celles de membre du conseil d'administration de la Société d'organisation du Salon. (*Un quart des jurés était nommé par l'administration.*)

Le Jury sera divisé en quatre sections :

La première comprendra la peinture, les dessins, pastels, aquarelles, miniatures, porcelaines, faïences, émaux, cartons de vitraux et vitraux.

La deuxième comprendra la sculpture, la gravure en médailles et sur pierres fines.

La troisième, l'architecture.

La quatrième, la gravure et la lithographie.

Art. 12. Sont électeurs dans la section où ils envoient leurs œuvres, tous les artistes français ayant déjà été admis au moins une fois au Salon dans ladite section. Les artistes électeurs seront admis à voter après avoir apposé leur signature sur un registre spécial. Chacun d'eux déposera dans l'urne de la section dans laquelle il est électeur un bulletin plié portant les noms des jurés choisis par lui. Les électeurs qui ne pourront venir voter en personne aux jours indiqués pour le vote de chaque section pourront envoyer leur bulletin à M. le président du conseil d'administration au palais des Champs-Elysées, sous un pli cacheté signé de leur nom. Ces votes seront consignés sur le registre des électeurs. (*Etaient électeurs tous les artistes français exposants remplissant l'une des conditions suivantes : membres de l'Institut, décorés de la Légion d'honneur pour leurs œuvres, ayant obtenu soit une médaille, soit le prix du Salon, soit le prix de Rome, soit une mention honorable ou ayant été admis trois fois à l'Exposition.*)

Art. 13. Le dépouillement de chaque scrutin sera fait le jour même du vote avec toutes les garanties nécessaires pour en assurer la sincérité aussitôt après la clôture des urnes et en présence de M. le président du conseil d'administration et des artistes qui voudront assister à cette opération.

S'il y a lieu de pourvoir au remplacement d'un ou de plusieurs élus, il y sera pourvu en prenant à la suite dans l'ordre du scrutin.

Art. 14. Pour l'admission de toute œuvre soumise au jury, la majorité absolue des membres présents est indispensable. En cas de partage, l'admission sera prononcée.

Toutes les œuvres sans exception seront soumises au jury. (*Etaient reçus sans examen les ouvrages des artistes membres de l'Institut décorés de la Légion d'honneur pour leurs œuvres, ayant obtenu soit une médaille aux Expositions précédentes, soit le prix du Salon, soit le grand prix de Rome, soit une mention honorable.*

Nul ne jouissait de cette exemption que dans la section où il avait obtenu des récompenses. Les ouvrages des artistes hors concours ou exempts étaient placés dans des salles spéciales, ainsi que ceux des artistes étrangers.)

Le placement des ouvrages sera fait par l'administration du Salon, conformément aux indications données par le jury.

Jusqu'à l'ouverture de l'exposition, les portes du Salon seront rigoureusement fermées à toutes les personnes qui n'y seraient pas appelées par suite de leurs fonctions ou d'une convocation spéciale.

III. — Des récompenses.

Art. 15. Le jury d'admission votera dans chaque section toutes les récompenses, sauf la médaille d'honneur.

L'acceptation des fonctions de juré entraîne la renonciation à toutes les récompenses données par le jury.

Art. 16. Les médailles seront de trois classes en dehors de la médaille d'honneur.

Des mentions honorables pourront être décernées par le jury à la suite des médailles.

Art. 17. Nul artiste ne pourra obtenir une médaille d'un ordre inférieur ou égal aux médailles qu'il a déjà obtenues. La médaille d'honneur est exceptée de cette disposition. Celui qui aura obtenu une première médaille sera hors concours. Celui qui aura obtenu une seconde médaille sera considéré comme hors concours, mais le jury pourra toujours lui décerner une première médaille.

Les médailles et rappels de médailles antérieurs à 1864 ont la valeur des médailles actuellement décernées. La médaille unique établie par le règlement de 1864 a la valeur d'une troisième médaille si elle n'a été obtenue qu'une fois; d'une deuxième si elle a été obtenue deux fois; d'une première si elle a été obtenue trois fois.

Art. 18. Une médaille d'honneur pourra être décernée dans chaque section. Elle sera votée par tous les exposants et le jury de la section. Elle ne donnera lieu qu'à un seul tour de scrutin et sera décernée à l'artiste qui aura obtenu le plus grand nombre de voix, pourvu toutefois que le nombre soit égal au tiers plus un du nombre total des votants. (*Deux médailles d'honneur, de la valeur de 4.000 fr. chacune, étaient décernées aux auteurs des œuvres les plus éminentes du Salon, par les sections réunies des divers jurys, sous la présidence du sous-secrétaire d'Etat*

Ces deux médailles ne pouvaient être décernées dans la même section.

A la suite de la distribution des récompenses, le ministre des Beaux-Arts se chargeait de faire reproduire par la gravure les ouvrages qui avaient mérité la médaille d'honneur.)

Art. 19. Les œuvres récompensées seront, lors du remaniement du Salon, désignées au public par des cartels.

Art. 20. Les récompenses seront distribuées par le comité et les quatre sections en séance solennelle, le 24 juin, dans l'ordre même où le jury les aura votées. (*Prix du Salon. Tous les jurys en séance générale sous la présidence du sous-secrétaire d'Etat, choisissaient entre les exposants des diverses sections un artiste âgé de moins de 32 ans, qui paraissait, par les qualités de ses œuvres exposées, le plus propre à profiter d'un séjour de trois années à l'étranger, dont une au moins devant être passée en Italie.*

Il était alloué au jeune artiste désigné par le jury une somme de 4.000 francs pour chacune de ces trois années, à des conditions indiquées par un arrêté du 16 mai 1874.)

IV. — Des entrées.

Art. 21. L'exposition sera ouverte tous les jours de la semaine, de huit heures du matin à six heures du soir, sauf le lundi, jour où les portes n'ouvriront qu'à midi. Toutefois, le lundi 2 mai, jour de l'ouverture, les portes seront ouvertes à neuf heures.

Le droit d'entrée est fixé à deux francs avant midi, et à un franc dans la journée. Par exception, le jour de l'ouverture et le vendredi de chaque semaine, le droit d'entrée est fixé à cinq francs toute la journée. (*Cette exception n'existait pas.*)

Le dimanche, les portes ouvriront à dix heures et l'entrée sera gratuite. (*Il en était de même le jeudi.*)

Art. 22. Des cartes d'entrée rigoureusement personnelles seront mises à la disposition des artistes exposants. Ces cartes seront distribuées aux ayants-droit, dans les bureaux du secrétariat de l'administration du Salon, au Palais des Champs-Elysées. Les artistes, pour s'en servir, devront y apposer leur signature. (*Les artistes non exposants, mais ayant le droit de vote avaient droit à une carte.*)

MM. les sénateurs, MM. les députés, MM. les membres du conseil général et du conseil municipal de la Seine, et MM. les membres de l'Institut étaient admis sur la présentation de leurs médailles.)

Art. 23. Il sera fait un service pour la presse.

Art. 24. Le 1er mai, veille de l'ouverture du Salon, les artistes seront admis, sur la présentation de leur récépissé, à pénétrer dans les salles de l'exposition.

Art. 25. Il y aura des cartes d'abonnement.

DISPOSITIONS PARTICULIÈRES A CHAQUE SECTION

Peinture, dessins, aquarelles, pastels, etc.

Article 1er. Les ouvrages de peinture, dessins, aquarelles, pastels, miniatures, porcelaines, émaux, cartons de vitraux et vitraux, devront être déposés au Palais de l'Industrie, du jeudi 10 mars au dimanche 20 mars inclusivement, de 1 heure à 5 heures.

Les artistes ne pourront envoyer que deux ouvrages pour la section de peinture à l'huile, et deux ouvrages pour celle des dessins, aquarelles, pastels, etc.

Sera considéré comme ne formant qu'une seule œuvre tout assemblage d'ouvrages appartenant à cette seconde section, placés dans un cadre dont chaque côté, mesuré extérieurement, n'excédera pas 1 mètre 20 centimètres.

Art. 2. Le minimum pour la dimension des bordures sera de 0 m. 30 de largeur et de 0 m. 20 en épaisseur.

Art. 3. Les ouvrages ayant des cadres de forme ronde ou ovale, ou à pans coupés, devront être ajustés sur des planches dorées de forme rectangulaire.

Art. 4. Le vote pour le jury de la section de peinture, dessins, etc., aura lieu au Palais des Champs-Elysées le jeudi 24 mars, de 9 heures du matin à 4 heures du soir.

Le jury se composera de 40 membres (*au lieu de 15 élus*) sans distinction de genres. Il ne pourra recevoir plus de 2.500 tableaux et plus de 1.200 dessins, aquarelles, pastels, miniatures, etc., vu l'impossibilité absolue d'en placer convenablement un plus grand nombre. (*Le nombre des ouvrages admissibles n'était pas limité.*)

Art. 5. Le jury, en recevant chaque œuvre, lui donnera un numéro de placement. Il y aura trois numéros. Les numéros seront collés sur les cadres jusqu'à la fin du placement et seront consignés au procès-verbal où chaque artiste pourra vérifier celui qu'il aura obtenu.

Art. 6. Le jury de la section de peinture, dessins, etc., disposera de 32 médailles, qu'il répartira à son gré dans les trois classes, suivant les besoins du Salon. (*Pour cette section on disposait de quatre médailles de 1re classe dont une pour la peinture monumentale ou décorative, une pour la peinture d'histoire ou portrait, une pour la peinture de genre et une pour la peinture de paysage, animaux, fleurs et nature morte; dix médailles de 2e classe et dix-huit médailles de 3e classe. Deux des médailles de 2e ou de 3e classe devaient être attribées à des dessins, pastels, aquarelles; deux autres à des émaux, faïences, porcelaines, vitraux et cartons de vitraux. Il y avait en outre 16 mentions honorables.*)

Art. 7. Toutes les médailles de la même classe seront votées en un seul tour de scrutin. Seront seules décernées celles qui obtiendront un nombre de suffrages égal au tiers des votants. (*La présence des deux tiers des jurés était indispensable et les résolutions étaient prises à la majorité absolue des suffrages.*) Chacun des jurés devra signer son bulletin de vote. Ce bulletin sera mentionné au procès-verbal qui sera tenu à la disposition des exposants. (*Le procès-verbal devait être publié au* Journal officiel.)

Section de sculpture, gravure en médailles et gravure sur pierres fines.

Art. 1er. Les ouvrages de sculpture, gravure en médailles et sur pierres fines, devront être déposés au Palais de l'Industrie, du lundi 21 mars au dimanche 10 avril inclusivement, de dix heures du matin à cinq heures.

Toutefois les sculpteurs pourront, jusqu'au 27 avril inclusivement, remplacer dans leur matière définitive les modèles en plâtre, grandeur d'exécution, envoyés dans les délais prescrits.

Art. 2. Les artistes pourront envoyer deux ouvrages pour la sculpture et deux ouvrages pour la gravure en médailles et sur pierres fines. Pour la gravure en médailles et sur pierres fines, tout assemblage d'ouvrages dans un même cadre sera considéré comme une seule œuvre.

Art. 3. Le vote pour le jury de la section de sculpture, gravure en médailles et gravure sur pierres fines, aura lieu au Palais de l'Industrie le mardi 12 avril, de dix heures du matin à quatre heures du soir.

Ce jury se composera de 15 membres, dont 12 devant représenter la sculpture et 3 la gravure en médailles et sur pierres fines. (*9 membres élus dont au moins un graveur en médailles e un graveur en pierres fines.*)

Art. 4. Le jury de la section de sculpture disposera de vingt médailles dont deux seront attribuées à la gravure en médailles sur pierres fines. (*Deux médailles de première classe, six de deuxième, douze de troisième et huit mentions honorables.*)

Section d'architecture.

Article premier. Les ouvrages d'architecture devront être déposés au Palais de l'Industrie, du 1er au 10 avril inclusivement, de dix heures à cinq heures.

Art. 2. Les architectes pourront envoyer deux ouvrages. Chaque ouvrage pourra se composer de plusieurs châssis. Toutefois, dans le but de répartir l'emplacement disponible d'une façon équitable, le jury aura la faculté d'écarter les dessins qu'il ne jugerait pas nécessaires à l'intelligence de l'œuvre présentée.

Art. 3. La copie d'un dessin ou d'un relevé ne pourra être acceptée. Des photographies ou des monographies pourront être exposées, mais seulement à titre de renseignements complémentaires dont le jury appréciera l'opportunité.

Art. 4. Les architectes pourront exposer des modèles en relief. Un modèle en relief présenté par un architecte comptera pour un des deux ouvrages qu'il a droit de présenter, à moins que ce modèle ne soit le complément d'un de ces deux ouvrages.

Art. 5. Le vote pour le jury d'architecture aura lieu, au Palais de l'Industrie, le 12 avril, de une heure à quatre heures du soir.

Art. 6. Le jury d'architecture disposera de 11 médailles ainsi réparties : 2 médailles de première classe, 4 médailles de deuxième classe et 5 médailles de troisième classe.

Les médailles de première classe ne pourront être décernées qu'à des compositions ou à des projets de restauration d'une importance capitale. (*Deux médailles de première classe, dont une devait être attribuée soit à la restauration d'un monument historique, soit à la construction d'un édifice public français; quatre médailles de deuxième classe, cinq médailles de troisième classe et huit mentions honorables.*)

Art. 7. Dans la section d'architecture, la médaille d'honneur ne pourra être donnée qu'à une composition. (*Article nouveau.*)

Section de gravure et lithographie.

Article premier. Les ouvrages de gravure et de lithographie devront être déposés au Palais de l'Industrie, du 21 mars au 1er avril inclusivement, de dix heures à cinq heures.

Toutefois les graveurs pourront, jusqu'au 27 avril inclusivement, substituer une nouvelle épreuve à celle qui aura été déposée en temps utile.

Art. 2. La section de gravure et lithographie sera divisée en quatre sous-sections : la gravure au burin, la gravure à l'eau-forte la gravure sur bois et la lithographie. Chaque artiste pourra envoyer deux ouvrages de chacune de ces sous-sections. Sera considéré comme ne formant qu'une seule œuvre tout assemblage de gravures ou lithographies placées dans un cadre dont chaque côté, mesuré extérieurement, n'excédera pas 1 mètre 20 cent.

Art. 3. Le maximum des marges de gravures ou lithographies sera de 0 mèt. 20 cent.

Art. 4. Le vote pour le jury de la section de gravure et lithographie aura lieu au Palais de l'Industrie le samedi 2 avril, de 10 heures du matin à 4 heures du soir.

Art. 5. Le jury de gravure et lithographie sera composé de douze membres, mais le vote aura lieu par sous-sections, de façon que chaque exposant aura le droit de voter pour trois noms dans chacune des sous-sections où il sera exposant. (*Neuf membres élus dont cinq graveurs au burin, deux graveurs à l'eau-forte, un lithographe, un graveur sur bois. Le vote par sous-sections n'existait pas.*)

Les voix données à un juré dans une sous-section ne pourront être ajoutées à celles qu'il aura obtenues dans une autre. Le juré nommé dans deux sous-sections devra opter pour l'une des deux.

Une fois nommés, les douze jurés opéreront ensemble.

Art. 6. Le nombre des médailles à décerner dans la section de gravure est fixé de la manière suivante : une première médaille, trois secondes médailles, huit (*au lieu de six*) troisièmes médailles. (*Il y avait en outre quatre mentions honorables.*)

La première médaille ainsi que les secondes pourront, sur l'avis du jury, être divisées en médailles d'un ordre inférieur. Réciproquement, les médailles d'un ordre inférieur pourront être réunies pour former des premières ou des deuxièmes médailles. (*Article nouveau.*)

Les médailles de chaque classe ne pourront donner lieu à plus de deux tours de scrutin à la majorité absolue, et d'un troisième tour à la majorité relative.

Art. 7. Le procès-verbal de toutes les séances du jury sera tenu à la disposition des exposants.

Pour le scrutin des médailles, chacun des jurés signera son bulletin de vote; ce bulletin sera mentionné au procès-verbal. (*Disposition nouvelle.*)

NÉCROLOGIE

M. **Gatteaux**, dont nous annoncions la mort dans le précédent numéro de la *Chronique*, représentait la gravure en médailles à l'Académie des Beaux-Arts.

Voici quelques détails biographiques sur cet artiste distingué qui fut en même temps un excellent homme, de la générosité la plus rare.

Tout en étudiant la gravure sous la direction de son père, le célèbre graveur Nicolas-Marie Gatteaux, il était entré dans l'atelier du sculpteur Moitte. Aussi, lorsque après avoir remporté, en 1809, le grand prix au premier concours établi à l'Ecole des Beaux-Arts pour la gravure en médailles, il se rendit à Rome, il s'adonna aux deux arts de la sculpture et de la gravure, exécuta le buste de Moitte, mort peu après son départ, et la médaille du *Rétablissement de la villa Médicis;* il fit également quelques essais de peinture.

De retour à Paris en 1813, il reçut dans tout le courant de sa carrière de nombreuses commandes de l'Etat. Comme sculpteur, il a exécuté les bustes, en dimension colossale, de Marie-Louise et de Napoléon pour une loge maçonnique, le buste de son père, le buste de Rabelais pour Versailles (1822), ceux de Michel-Ange et de Sébastien del Piombo pour le Louvre (1824 et 1827), la statue du chevalier d'Assas, demandée par le département du Gard en 1826; la statue de Triptolème, pour les Tuileries; le buste du Roi, pour l'hôtel des Monnaies (1831); Hippolyte Bisson, en bronze, pour la ville de Lorient; *Minerve après le jugement de Pâris*, acquis par l'Etat en 1833; *Mercure et Pomone;* le buste de Sedaine, pour le foyer du Théâtre-Français, et la statue d'Anne de Beaujeu, pour le jardin du Luxembourg (1847).

Comme graveur, c'est à M. Gatteaux que le gouvernement de Louis XVIII confia le soin d'éterniser le souvenir de la *Sainte-Alliance* et de la *Paix de* 1814. Dans la longue série de ses médailles, on cite les médaillons de Malherbe et de Ducis, qui donnèrent à Bérard l'idée de la Galerie métallique des grands hommes, pour laquelle M. Gatteaux fit plus tard : Rabelais, Montaigne, Corneille, Grétry, Buffon, etc. On cite encore la médaille du duc d'Enghien, les députés vendéens, le duc d'Artois, quatre portraits de Charles X, La Fayette, Louis-Philippe, la prise d'Anvers, le mariage du duc d'Orléans, les fortifications de Paris, etc.

De 1824 à 1835, M. Gatteaux exposa aux Salons des œuvres d'art qui furent récompensées de plusieurs médailles; il était officier de la Légion d'honneur depuis 1861.

Sous le gouvernement de Louis-Philippe, il fut élu conseiller municipal de Paris. Jouissant d'une très-grande fortune, il était devenu le protecteur d'un grand nombre d'artistes.

Dans sa jeunesse, M. Gatteaux avait commencé à collectionner des tableaux, dessins, sculptures, objets d'art, etc., parmi lesquels de nombreux et magnifiques peintures et dessins d'Ingres. Pendant la Commune, l'hôtel qu'il possédait en face de la Caisse des dépôts et consignations fut brûlé, et son admirable collection fut, en grande partie, réduite en cendres ou volée, car dans la suite M. Gatteaux parvint à *racheter* un certain nombre d'objets d'art, entre autres son portrait et celui de Mme Gatteaux, par Ingres. Quant à la célèbre *Vierge* de Memling, elle dut son salut à cette circonstance qu'elle se trouvait alors chez M. François qui en avait entrepris la gravure. Nous verrons bientôt cette admirable peinture au Louvre, car M. Gatteaux a chargé son exécuteur testamentaire, M. G. Duplessis, de disposer de tout ce qui reste de sa collection en faveur du Louvre, de l'Ecole des Beaux-Arts, du cabinet des Estampes et du musée de Montauban.

UN JARDIN DE PLANTES ORNEMENTALES

Sous forme de lettre adressée à un de ses rédacteurs, le *Journal de Rouen* émettait dernièrement une idée ingénieuse dont l'enseignement du dessin pourrait tirer un excellent profit;

aussi n'hésitons-nous pas à emprunter le texte de cette lettre à notre confrère.

Cher monsieur,

Votre dernier article sur la chélidoine et sur la flore indigène appliquée à l'ornementation m'a remis en mémoire les leçons que j'ai suivies à la Société libre d'Emulation.

C'était, je crois, en 1879, le professeur, M. Léon de Vesly, exposait les principes de l'ornementation pendant cette période que les archéologues appellent ère de transition, et qui commence au douzième siècle. Pour mettre en évidence le système décoratif adopté par les ornemanistes de l'art ogival, le professeur avait fait une véritable moisson de plantain, de renoncules, de chélidoine, d'églantines, de potentilles, de scrofulariées et de bien d'autres herbes dont je ne me rappelle plus les noms.

M. de Vesly nous montra également l'acanthe, et j'avoue que je ne reconnais pas dans cette plante le modèle qui avait fait tailler à Callimaque le chapiteau corinthien; mais ce que j'ai compris et bien retenu, c'est l'étude que firent de notre flore indigène les sculpteurs français.

Figurez-vous, nous disait notre professeur, des artistes - clercs, c'est-à-dire élevés et instruits dans les monastères, et qui, fatigués de copier les ornements des étoffes byzantines, les vieux galons et les monstres symboliques de l'art romain, aspirent à la liberté et s'échappent du cloître.

Dès qu'ils eurent franchi l'enceinte du monastère, ils se mirent à contempler et à observer la riante nature, et ils s'aperçurent qu'avant eux l'églantier et le lierre avaient escaladé les murs du couvent; qu'une flore charmante s'accrochait à ses pierres, et que la vigne laissait pendre ses pampres par toutes les brèches. Voilà nos modèles, s'écrièrent-ils, et leur ciseau tailla des chapiteaux que le lierre enveloppa et des frises où s'enlacèrent la vigne et l'églantier.

Ils ne s'arrêtèrent pas en si beau chemin, nos *ymagiers*, et, comme de folâtres écoliers, les voilà courant à travers champs, prairies et bois, à la recherche de nouveaux modèles. Ici, c'est la renoncule qui fixe leur étude, ainsi que le plantain, le muguet et la mauve; là, c'est la sagittaire aux feuilles aiguës, la fougère aux crossettes délicates ou le fraisier qui rampe. Le genêt captive aussi leur attention; c'est la fleur printanière, le symbole du renouveau, et les feuilles, la fleur, le spadice et la graine serviront désormais de modèles à de charmants motifs.

Toute la flore de nos bois, de nos étangs, de nos prairies va, pendant trois siècles, servir à la décoration des monuments; toutes les graines, délicatement découpées, vont être jetées avec bonheur sur les murs de nos vieilles cathédrales, et toutes les plantes grimpantes vont s'élancer dans les arceaux de leurs portiques!...

J'ai voulu étudier d'après nature, disait en terminant notre professeur, cette première page de notre art national, ce premier bégaiement de notre enseignement artistique et *laïque*, et, pour réaliser mon projet, je me suis rendu aux Chartreux de Guevilly.

J'ai retrouvé là, la chapelle romane avec ses chapiteaux aux lourds tailloirs et ses modillons aux figures grimaçantes, le vieux mur en échiquier tout couvert de lierre, à l'ombre duquel croissaient le bouton d'or, le bec de grue, la chélidoine et tous ces premiers modèles de nos sculpteurs du treizième siècle; mais, que de lacunes il m'a fallu combler, ce qui a d'ailleurs été très-facile en revenant par le Jardin des Plantes.

Aussi, en parcourant les allées du carré botanique, je caressais un projet, celui de voir créer dans le jardin de Sainte-Marie un carré de plantes ornementales où tous nos jeunes artisans, fréquentant nos cours de dessin, trouveraient réunies, dès les premiers beaux jours, toutes ces fleurs qui ont inspiré leurs ancêtres. Ils observeraient la gracilité des unes, la noble simplicité des autres, et, jetant les yeux sur nos admirables édifices, ils pourraient contempler d'un même regard le modèle et l'œuvre, dont Rouen sera toujours fière.

Voilà le projet de notre professeur; il ne sera peut être pas exécuté de longtemps, mais j'ai voulu vous le confier, à vous, monsieur Jean Labêche, qui aimez beaucoup les fleurs et demandez toujours l'enseignement populaire, car vous voudrez, comme nous, voir réunis toutes ces charmantes fleurettes, tous ces beaux modèles que nous offre la nature, pour reposer nos yeux et embellir nos demeures.

Veuillez, etc.

UN ENLUMINEUR ROUENNAIS.

Cette idée d'un carré réservé aux plantes ornementales dans le jardin de Sainte-Marie, est due, paraît-il, au professeur de dessin, M. Léon de Vesly; nous espérons qu'elle sera bien accueillie par l'administration de l'établissement.

BIBLIOGRAPHIE

Le Moniteur universel. — 16 février. — Le Musée du Luxembourg, par V. Ch.

Journal de Bruxelles. — 14 février. — Les jurys artistiques, par Léon Lequime.

Academy. — 12 février. — Florence, par Ch. Yriarte (compte rendu par H. Wallis). — La statuette d'Athèné Parthenos récemment découverte, par C. T. Newton.

Athenæum. — 12 février. — Livres illustrés. — Nouvelles estampes. — Anciens monuments en Egypte, par A. Butler.

Le Tour du Monde, 1050e livraison. — De Cayenne aux Andes, par M. Jules Crevaux, médecin de première classe de la marine française. — Première partie : Explorations de l'Oyapock et du Parou. — 1878-1879. — Texte et dessins inédits. — Douze dessins de Riou, avec une carte des rivières Parou, Yary et Rouapir.

Journal de la Jeunesse, 429e livraison. — Texte par J. Girardin, Henri Jacottet, A. Mendlé, Mme de Witt, née Guizot, A. Cherbonneau, Albert Lévy. — Dessins : Tofani, Sandoz, Valentin.

Bureaux à la librairie Hachette et Cie, 79, boulevard Saint-Germain, à Paris.

CONCERTS DU DIMANCHE 20 FÉVRIER 1881

CONSERVATOIRE

Symphonie en *si bémol* (Beethoven) ; chœur de *Paulus* (Mendelssohn) ; Fragment du ballet de *Prométhée* (Beethoven) ; Fragment du troisième acte de *Sigurd* (M. E. Reyer), chantés par Mmes Gabrielle Krauss, Montalba, Castillon. MM. Lassalle, Sellier. — Ouverture d'*Obéron* (Weber).

CONCERT DU CHATELET

Symphonie romaine (Mendelssohn) ; ouverture du Roi d'Ys (E. Lalo) ; andante de la Symphonie romantique (Joncières) ; Marche des Ruines d'Athènes (Beethoven), et l'exécution, par M. Sarasate, des morceaux suivants pour violon : Fantaisie sur des thèmes écossais (Max Bruch) ; troisième concerto, pour violon (C. Saint-Saëns) ; Danses espagnoles (Sarasate).

VENTE

après décès de M. F...

DE

TABLEAUX

DESSINS, AQUARELLES

ET GRAVURES

Par

COROT, DIAZ, CÉSAR DE COCK, BIDA, GRANVILLE

Etc., etc.

HOTEL DROUOT, SALLE N° 9,

Le samedi 26 février 1881, à 3 heures.

Par le ministère de Me PAUL PERROT, commissaire-priseur, rue du 29 Juillet, 11,

Assisté de M. HARO ✻, peintre-expert, rue Visconti, 14, et rue Bonaparte, 20,

CHEZ LESQUELS SE DISTRIBUE LE CATALOGUE

Exposition publique, vendredi 25 février 1881, de 1 heure à 5 heures.

ANTIQUITÉS

STATUETTES, VASES, TERRES CUITES
BIJOUX, CAMÉES
PIERRES GRAVÉES ET MÉDAILLES ANTIQUES

Recueillis à Athènes

PAR

M. le Vicomte de B***

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 5

Le jeudi 24 février 1881, à 2 heures très-précises

Me MAURICE DELESTRE, commissaire-priseur, rue Drouot, 27,

Assisté de MM. ROLLIN et FEUARDENT, experts, rue de Louvois, 4,

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

Exposition publique, le jour de la vente, de midi à 2 heures.

TABLEAUX MODERNES

TRÈS-IMPORTANTS

FORMANT LA

COLLECTION D'UN AMATEUR

VENTE HOTEL DROUOT, SALLES Nos 8 ET 9

Le jeudi 24 février 1881, à deux heures et demie

Commissaire-priseur :	Expert :
Me CHARLES PILLET	M. DURAND-RUEL
10, r. la Grange-Batre.	1, rue de la Paix.

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

Expositions : Particulière, le mardi 22 février ; publique, le mercredi 23 février, de 1 heure à 5 heures et demie.

Tableaux

peints par

Philippe ROUSSEAU

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 8

Le lundi 21 février 1881, à 2 heures et demie.

Commissaire-priseur :	Expert
Me Charles PILLET	M. Georges PETIT
10, r. Grange-Batelière	7, rue St-Georges

CHEZ LESQUELS SE DISTRIBUE LE CATALOGUE

EXPOSITIONS :

Particulière, le samedi 19 février.

Publique, le dimanche 20 février, de 1 heure à 5 heures.

TABLEAUX, GRAVURES

ARMES

GARNISSANT L'ATELIER DE

J. RIGO

Dont la vente après son décès aura lieu

HOTEL DROUOT, SALLE N° 6

Le lundi 21 février 1881, à 1 heure et demie

Par le ministère de Me PHILIPPE LECHAT, commissaire-priseur, rue de la Chaussée-d'Antin, 25,

Assisté, pour les tableaux, de M. E. FÉRAL, expert, faubourg Montmartre, 54,

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE.

Exposition publique, le dimanche 20 février, de 1 heure à 5 heures.

VENTE PAR SUITE DU DÉCÈS
de
M. ROBINET, peintre
HOTEL DROUOT, SALLE N° 4,
Les vendredi 25 et samedi 26 février 1881, à 2 heures.

TABLEAUX
COPIES, ÉTUDES
Par M. ROBINET
Plusieurs centaines de Tableaux, Études Croquis
par MM. **Pau de Saint-Martin**, père et fils
DESSINS, AQUARELLES
de **Saint-Aubin, Boucher, Hilaire, Hubert Robert**, etc.
NOMBREUSES GRAVURES ET LITHOGRAPHIES
Ustensiles d'atelier, etc.

Me DEGAS, commissaire-priseur, 40, rue de Trévise.

M. HORSIN-DÉON, peintre-expert, 6, place de Valois.

Exposition publique, le jeudi 24 février 1881, de 1 heure à 5 heures.

TABLEAUX ANCIENS
par
Hal's (Van), Lingelbach, Netscher, Wittel, Zachtleven, etc.
TABLEAUX MODERNES
GRAVURES, ARMES
Françaises et Étrangères
PORCELAINES ET FAIENCES
dont la vente aura lieu
HOTEL DROUOT, SALLE N° 6
Le lundi 21 *février* 1881, *à trois heures.*

Par le ministère de Me PHILIPPE LECHAT, commissaire-priseur, rue de la Chaussée-d'Antin, 25,
Assisté, pour les tableaux, de M. FÉRAL, expert, faubourg Montmartre, 54,
CHEZ LESQUELS SE DÉLIVRE LE CATALOGUE

Exposition publique, le dimanche 20 février, de une heure à cinq heures.

E. LOWENGARD
26, rue Buffault, 26
près la rue de Châteaudun
Spécialité de Tapisseries, d'Etoffes et d'Ameublements anciens
OBJETS D'ART ET DE CURIOSITÉS, ETC.
BOISERIES ANCIENNES
FAIENCES et PORCELAINES
ARMES, BRONZES, EMAUX

CHOIX
DE
LIVRES RARES
ET PRÉCIEUX
Provenant de la Bibliothèque
DE FEU
M. H. JORDAN
VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 3,
Le mercredi 23 *février* 1881, *à deux heures précises*

Me MAURICE DELESTRE, commissaire-priseur, rue Drouot, 27,
Assisté de M. CH. PORQUET, libraire, quai Voltaire, 1,
CHEZ LESQUELS SE DISTRIBUE LE CATALOGUE

---

27 Tableaux
MODERNES
COMPOSANT EN PARTIE
LA COLLECTION DE M. S...
VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 8
Le lundi 28 *février* 1881, à 2 *heures et demie*

Par le ministère de Me CH. PILLET, commissaire-priseur, à Paris, rue de la Grange-Batelière, 10,
Assisté de M. GEORGES PETIT, expert, rue Saint-Georges, 7,
CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

Expositions : Particulière, le samedi 26 février; publique, le dimanche 27 février, de 1 h. à 5 heures et demie.

B. SOMMER
rue de Richelieu, 92.
Objets d'Art anciens de la Chine et du Japon
Spécialités de pièces d'Echantillons
PROVENANCE DIRECTE

OBJETS D'ART — AUTOGRAPHES
TABLEAUX ANCIENS ET MODERNES
ANTOINE BAER
Expert
Paris, 2, rue Laffitte

Vient de Paraître :

NOUVEL ALBUM

DE LA

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

CINQUANTE GRAVURES

D'APRÈS LES MAITRES ANCIENS & MODERNES

Rembrandt, Rubens, Michel-Ange, Albert Durer Velazquez, André Del Sarte, Raphaël, Reynolds Murillo, Adrien Brauwer, Paul Véronèse, Meissonier, Courbet, Boucher, Fromentin, Turner, Bonnat Cabanel, Hobbema, Louis Boilly, Gérôme, C. Duran Ziem, etc.

Cinquante gravures tirées à part, imprimées avec le plus grand luxe sur papier de Chine, format 1/4 aigle, et contenues dans un portefeuille.

PRIX : 100 FRANCS

Pour les abonnés de la Revue :

60 FRANCS

LE PORT A LA CHARGE DES SOUSCRIPTEURS

En vente au bureau de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS

8, RUE FAVART, A PARIS.

PRIME DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

ALBUM RELIÉ

DE

VINGT EAUX-FORTES

DE

JULES JACQUEMART

Tirées sur beau papier in-4 colombier, reliure en basane

TABLE DES GRAVURES

1. — Miroir français du XVIe siècle.
2. — Le Soldat et la Fillette qui rit, d'après Vander Meer.
3. — Bijoux antiques (musée Campana).
4. — Aiguière à grotesques d'Urbino.
5. — Scène espagnole, d'après Goya.
6. — Objets orientaux.
7. — Moïse, de Michel-Ange.
8. — Trépied ciselé par Gouthière.
9. — Bijoux du XVIe siècle.
10 — La Minerve de Besançon, bronze antique
11. — Bijoux (collection Czartorıski).
12. — Plat d'Urbino.
13. — Buste de Henri III (bronze).
14. — Vase à boire, argent et vermeil.
15. — Chez Berne-Bellecour.
16. — Vénus marine, bas-relief en bronze.
17. — Armes du XVIe siècle.
18. — Ivoire et céladons.
19. — Vase en émail cloisonné.
20. — Christ à la colonne.

Planches choisies dans la Collection de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS

La gravure *Christ à la Colonne* est complètement inédite

MM. les abonnés de 1881 pourront retirer un exemplaire de cet album, au bureau de *la Gazette*, au prix de 15 francs, au lieu de 40 francs, prix de vente (franco en province, 20 francs).

ON SOUSCRIT AU BUREAU DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

8, RUE FAVART, A PARIS

TABLEAUX

DE PREMIER ORDRE

ANCIENS & MODERNES

COMPOSANT LA GALERIE DE

M. JOHN W. WILSON

Dont la vente aura lieu pour cause de départ

EN SON HOTEL

3, Avenue Hoche, 3

LES LUNDI 14, MARDI 15 & MERCREDI 16 MARS 1881

à 2 heures

COMMISSAIRE-PRISEUR :	EXPERT :
Me CHARLES PILLET	**M. GEORGES PETIT**
10, rue de la Grange-Batelière	7, rue Saint-Georges

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

EXPOSITIONS :

PARTICULIÈRE :	*PUBLIQUE :*
Le vendredi 11 et samedi 12 mars 1881	Le dimanche 13 mars 1881

De 1 heure à 5 heures 1/2

Catalogue illustré, prix : 20 francs

COLLECTION DE M. ROXARD DE LA SALLE

DE NANCY

TABLEAUX ANCIENS

CAMPHUYSEN, GOYEN (VAN), HALS (FRANS),
HOOCH (PIETER DE), KAISER (TH. DE), NEER (VAN DER), RUBENS
VLIEGER (SIMON DE), NATTIER, DE BRAY
VAN DAEL, RIBERA, et autres

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 8

LE LUNDI 28 MARS 1881, A 2 HEURES 1/2

COMMISSAIRE-PRISEUR :	EXPERT :
Me CHARLES PILLET	**M. FÉRAL, Peintre**
10, rue de la Grange-Batelière	54, faubourg Montmartre

Chez lesquels se trouve le Catalogue

Expositions :

Particulière : le samedi 26 mars 1881, de 1 heure à 5 heures.

Publique : le dimanche 27 mars 1881, — —

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

GRANDE IMPRIMERIE. — G. V. Larochelle, imp., 16, rue du Croissant. — Paris.

N° 9 — 1881. BUREAUX, 8, RUE FAVART. 26 février.

LA

CHRONIQUE DES ARTS

ET DE LA CURIOSITÉ

SUPPLÉMENT A LA *GAZETTE DES BEAUX-ARTS*

PARAISSANT LE SAMEDI MATIN

Les abonnés à une année entière de la Gazette des Beaux-Arts *reçoivent gratuitement la* Chronique des Arts et de la Curiosité.

PARIS ET DÉPARTEMENTS :

Un an . . . . . 12 fr. | Six mois. . . . . 8 fr.

MOUVEMENT DES ARTS

—

Collection d'un amateur

TABLEAUX MODERNES

Me Charles Pillet. M. Durand-Ruel

Cette vente a produit 543.310 fr.

Bonington, Entrée de village, 2.000 fr.; l'Espace, paysage, 3.800 fr.

Bonvin, l'Ave-Maria, intérieur du couvent d'Aramont, 10.105 fr.

Collard (Marie), le Verger, 2.700 fr.; l'Automne, 900 fr.; l'Hiver, 1.200 fr.

Corot, Jeune baigneuse, 5.000 fr.; Eurydice, 6.510 fr.; Juive d'Alger, 5.420 fr.; l'Atelier, 5.400 francs; le Canal, environs de Saint-Omer, 5.900 francs; la Prairie, environs de Saintes, 4.060 fr.; le Tréport, 5.610 fr.

Courbet, Marée basse, 2.220 fr.

Decamps, les Bûcheronnes, 7.500 fr.

Delacroix, les Convulsionnaires de Tanger, 95.000 fr.; Chevaux sortant de l'abreuvoir, 24.500 fr.; la Barque de don Juan, 7.700 fr.;

Delaroche, le Christ au jardin des Oliviers, 9.200 fr.;

Dupré (Jules), Grand pacage du Limousin, 43.000 fr.; le Port Saint-Nicolas, 2.950 fr.; les Pyrénées, 5.050 fr.; l'Automne, 5.500 fr.; la Forêt, 19.550 fr.; Barques de pêche, 10.050 fr.; Marine, 2.420 fr.;

Feyen-Perrin, le Chemin du Marché, 4.850 fr.;

Huguet, Porte de la mosquée de Bou-Médine, 4.800 fr.;

Héreau (Jules), Station d'Omnibus, 1.450 fr.;

Humbert (Fer.), le Repos, 450 fr.;

Ingres, Angélique, 10.000 fr.;

Jongkind, l'Escaut, 2.825 fr.; Marine, 830 fr.; les Patineurs, 1.220 fr.; Habitation hollandaise, 980 fr.; Canal en Hollande, 1.020 fr.;

Lévy (Henry), la Sieste, 1.000 fr.

Manet, l'Enfant à l'épée, 9.100 fr.

Michel, (G.), le Four à plâtre, 2.500 fr.; Troncs d'arbres, 1.320 fr.; Trois moulins, 1.400 fr.; Lisière de bois, 2.000 fr.; Etang, 2.500 fr.

Millet (J.-F.), la Gardeuse d'oies, 35.500 fr.; Portrait de jeune homme, 2.050 fr.

Mouchot (L.), Moutreur de singes au Caire, 4.000 fr.; un Carrefour au Caire, 3.900 fr.

Prud'hon, la Paix, 7.550 fr.

Ribot, Philosophe lisant, 2.450 fr.

Rousseau (Th.), Forêt d'hiver, 48.600 fr.; le Vieux Dormoir du Bas-Bréau, 49.000 fr. (acheté pour le Louvre); l'Automne au Jean-de-Paris, 46.000 fr.

—

Œuvres de Philippe Rousseau

La vente a produit environ 43.000 fr. Les *Clefs de l'église* ont été adjugées à 2.000 fr.; la *Basse-Cour*, à 3.700 fr.; le *Bocal de cornichons*, à 6.800 fr.; les *Huîtres*, à 7.100 fr.; les *Prunes et Sorbiers*, à 3.950 fr., les *Asperges*, à 800 fr.; les *Raves*, à 900 fr.; le *Palais à Venise*, à 1.510 fr.; les *Parfums du Midi*, à 2.100 fr. Les petites esquisses faites pour la salle à manger du prince impérial ont varié entre 350, 400 et 500 fr. Ces esquisses ont 10 centimètres de haut sur 20 centimètres de large.

CONCOURS ET EXPOSITIONS

—

Académie des beaux-arts

(19 *février*)

Lecture est donnée du décret présidentiel approuvant l'élection de M. Bonnat en qualité de membre ordinaire. M. le président invite M. Bonnat à prendre place parmi ses confrères et lui souhaite la bienvenue.

La section d'architecture est d'avis à l'unanimité qu'il y a lieu de remplacer M. Lefuel, décédé. Dans la prochaine séance, l'Académie entendra la lecture des lettres des candidats.

L'Académie nomme jurés adjoints pour le concours des prix de Rome (section de peinture) MM. Biennoury, Tony Robert-Fleury, Henry Lévy, Joseph Blanc, Morot, Glaize fils, Emile Lévy.

Sont nommés jurés adjoints pour la section d'architecture (même concours) MM. Guillaume, Louvet, Huchard, Lebouteux.

L'ordre du jour appelle l'élection d'un membre ordinaire dans la section de musique, en remplacement de M. Reber.

Il y a 33 votants. Majorité : 17.

Au premier tour de scrutin, les suffrages se répartissent de la manière suivante :

MM. Saint-Saëns.....	14 voix.
Léo Delibes.....	11
Duprato.....	2
A. Boieldieu.....	2
Bulletin nul.....	1

Au second tour, les suffrages se répartissent ainsi :

MM. Saint-Saëns.....	22 voix.
Léo Delibes.....	9
Duprato.....	2

M. Saint-Saëns est élu.

—

La commission du Salon.

Les quatre-vingt-dix membres composant le comité du Salon se sont réunis mardi, au Palais de l'Industrie, pour élire le conseil d'administration qui sera chargé, cette année, de toutes les questions relatives à l'organisation de l'exposition.

Voici le résultat du vote dans l'ordre des nominations :

MM. Cavelier, Bailly, Guillaume, de Vuillefroy, Bouguereau, Thomas, Bonnat, Brune, Garnier, Bœswilwald, Cabanel, Humbert, Didier, Français, Brisson, Laguillermie, de Baudot et Ballu.

Aussitôt après le dépouillement du scrutin, le conseil a procédé à la nomination de son bureau qui a été ainsi composé :

Président : M. Bailly : vice-présidents, MM. Guillaume et Bouguereau; secrétaires : MM. de Vuillefroy et Garnier.

—

Société d'Aquarellistes Français.

C'est le 1er mars que les aquarellistes vont ouvrir leur troisième exposition, rue Laffite, 16, à leur domicile habituel. Ils se seront maintenus à la hauteur des expositions précédentes, bien qu'ils aient, hélas! un grand vide qu'ils ne pourront combler. La mort leur a enlevé Jacquemart. Il reste heureusement un groupe compacte de talents solides et variés. Il suffit de rappeler le nom des principaux sociétaires : Mmes Madeleine Lemaire, la baronne de Rothschild, MM. Detaille, Leloir, Heilbuth, Vibert, etc., etc., et d'ajouter que deux nouveaux ont été adjoints cette année : MM. Duez et Levis Brown.

On peut sans se compromettre leur prédire un succès.

A. B.

—

Concours de l'Union centrale

Dans notre article sur les concours de l'Union centrale, rédigé avant la publication officielle des noms des lauréats, il s'est glissé une erreur d'attributions d'œuvres. Le prix de voyage obtenu par M. Rouillard avait pour sujet un projet de décoration en bronze d'une porte murale de trésorerie et non une cafetière. L'œuvre que la *Gazette* a reproduite doit, en conséquence, être restituée à M. Louis Carrier-Belleuse fils qui l'a modelée et à MM. Broecks, Trotté, Heintze et Roze, de la maison Christofle et Cie, lauréats, ainsi que nous l'avons d'ailleurs annoncé, du Grand Prix de l'Union centrale. Rendons à César ce qui appartient à César.

M. V.

—

La **Vie moderne** expose en ce moment, dans ses galeries de la rue Taitbout, 13, une série nouvelle des principaux dessins originaux dont elle a publié la reproduction dans ses précédents numéros.

—

Une Exposition des Beaux-Arts aura lieu à **Lille**, au *Palais Rameau*, du 25 août au 31 octobre 1881.

Les Commissions du Musée de Peinture et du Musée Wicar sont chargées de l'organisation de cette Exposition et sont constituées en jury d'admission.

Ne figureront à cette Exposition que les œuvres des artistes vivants ou décédés depuis un an.

M. Olivier Merson, 117, boulevard Saint-Michel, est le correspondant à Paris de la Commission administrative.

—

Du 20 mars au 30 avril sera ouverte à **La Haye**, dans les salles du Palais gothique, sous les auspices de LL. MM. le roi et la reine, une exposition de tableaux de maîtres anciens au profit des inondés.

La roi a prêté pour cette exposition une trentaine de tableaux très-remarquables, et le concours empressé des grandes familles de La Haye est tel, qu'il permettra d'organiser tout un Salon d'œuvres jusqu'ici presque inconnues des grands maîtres d'autrefois : Van der Helst, Rembrandt, Van Ostade, Dow, Teniers, Ruisdael, Adrien Brauwer, Palamedes, Pieter Potter, Frans Hals, Wouwerman, Weenix, Flinck, Jean Sten, Both, Metsu, etc.

NOUVELLES

—

*** M. Timbal a laissé au Louvre le dessin original de Raphaël, *la Belle Jardinière*, gravé dans la *Gazette*, un marbre du XVe siècle (bas-relief) et un antique.

*** M. Barbet de Jouy vient de faire don au Musée du Luxembourg de deux aquarelles de Jacquemart représentant, l'une la place du Carrousel, l'autre le Pont-Neuf.

*** Nous avons annoncé que M. L. Double avait donné au Louvre, en mémoire de son père, un tableau de Gonzalès Coques représentant la famille des princes d'Arenberg; ce n'est pas cette toile, mais une autre plus petite, du même maître, et représentant l'artiste au milieu de sa famille.

*** Le bureau du conseil municipal de Paris s'est occupé du nouveau modèle de la médaille à l'aide de laquelle des conseillers municipaux se font reconnaître dans les fêtes et dans les cérémonies publiques.

L'ancien modèle gravé par Oudiné est abandonné, parce que les coins sont usés. Le nouveau modèle portera à la face le groupe de M. Daniel Dupuis, la *Ville de Paris et la République*, qui a été couronné au concours de 1879. Le revers, également dû au burin du même artiste, représentera les armes de la Ville de Paris, au-dessus d'un cartouche portant le nom de chacun des conseillers.

Cette médaille sera en argent et coûtera vingt francs.

*** On parle beaucoup, dans le monde des artistes, du grand tableau de M. Munkacsy, *le Christ devant Pilate*. Cette toile, dont les figures sont plus grandes que nature, semble appelée au plus grand succès.

*** Un journal annonce pour l'année prochaine, dans une galerie située près de la Madeleine, une exposition des œuvres de M. Meissonier; là se trouveront réunies presque toutes les toiles du peintre de la *Rixe*.

*** L'association des élèves anciens et nouveaux de l'École des beaux-arts pour faciliter à leurs jeunes camarades l'engagement volontaire d'un an, nous prie de rappeler à nos lecteurs cette intéressante fondation. La cotisation (qui est toujours fixée à 10 fr.) et les dons seront reçus au Secrétariat de l'École tous les jours de 10 à 4 heures. Ils seront touchés à domicile pour les personnes qui en feraient la demande.

La sculpture à l'Hôtel de Ville

Nous avons, il y a quelque temps, publié les noms des hommes illustres dont les statues orneront le nouvel Hôtel de Ville, mais nous n'avons pas nommé les statuaires chargés de les exécuter.

725.000 francs sont répartis pour travaux de sculpture entre les artistes dont les noms suivent :

M. Guillaume, deux gaines en marbre pour la grande salle à manger; prix alloué..Fr. 24.000

MM. Cavelier et J. Thomas, chacun une cheminée monumentale pour les salons de réception, prix alloué à chaque artiste : 24.000 fr..... 48.000

M. Falguière, une statue en marbre pour la salle à manger; prix alloué.... 12.000

M. Barrias (Ernest), une statue en marbre et deux figures en pierre pour la façade du Boccador; prix alloué..... 20.000

M. Carrier-Belleuse, six gaines-consoles pour l'escalier du préfet; prix alloué... 12.600

MM. Delaplanche, Mercié, Moreau (Mathurin) et Schœnewerk, chacun un groupe en pierre et une statue; prix alloué à chaque artiste : 12.000 fr..... 48.000

MM. Aizelin, Allar, Chaplain, Degeorge, Dumilatre, Dupuis (Daniel), Franceschi, Injalbert, Lafrance, Lenoir (Alfred), Maniglier et Thabard, chacun deux statues; prix alloué à chaque artiste : 8.000 fr... 96.000

MM. Allasseur, Allouard, Aubé, Barthélemy, Basset (Urbain), Baujault, Becquet, Blanchard, Boisseau (Emile), Bourgeois (Arthur), Caille, Cambos, Capellaro, Captier, Carlier (Joseph), Chatrousse, Chervet, Chevalier (Hyacinthe), Cordier (Charles), Cougy, Coutan, Damé, Deconchemont, Delorme, Deloy, Ding, Dubray (Vital), Dumaige, Durand (Ludovic), Enderlin, Eude, Ferrary et Fourquet, Garnier (Gustave), Gaudez, Granet, Gruyère, Guglielmo (Lange), Guilbert, Hercule, Hiolin, Houssin, Hugoulin, Idrac, Iselin, Lançon (Alfred), Laurent-Daragon, Leenhoff, Lefèvre (Louis), Lemaire (Hector), Lepère, Lequien (Alexandre), Loison, Lombard, Longepied, Marqueste, Martin (Félix), Merley, Mombur, Moreau-Vauthier, Noël (Antony), Oliva, Oudiné, Paris, Pépin, Perrey (Léon), Plé, Rodin, Saint-Jean, Sanson, Schrœder, Tournois, Truphême, Turcan, Vasselot (Marquet de), Vingtrie (Bayard de la), chacun une statue pour l'extérieur; prix alloué à chaque artiste : 4.000 fr... 304.000

MM. Caïn et Jacquemart, chacun deux lions pour la façade (place Lobau); prix alloué à chaque artiste : 12.000 fr..... 24.000

M. Frémiet, un motif de décoration (lampadaire); prix alloué..... 12.000

MM. Chabaud et Roubaud, chacun quatre gaines; prix alloué à chaque artiste : 6.000 fr..... 12.000

M. Croisy, deux figures demi-ronde-bosse pour une cheminée du premier étage; prix alloué..... 6.000

M. Cugnot, deux modèles de cariatides pour le salon central; prix alloué..... 5.000

MM. Itasse et Soldi, chacun un tympan d'arcade (place Lobau); prix alloué à chaque artiste : 5.000 fr..... 10.000

MM. Dubois (Alphée), Ferville-Suan, Pètre et Robert (Eugène), chacun un couronnement de porte; prix alloué à chaque artiste : 4.000 fr..... 16.000

M. Félon, une Renommée (tympan escalier du préfet); prix alloué..... 4.000

M. Petit (Stephan), un couronnement de porte (escalier du préfet); prix alloué..... 3.000

MM. David (Adolphe), Denéchau, Prinssay et Rougelet, chacun cinq médaillons (cour des bureaux et cour du préfet); prix alloué à chaque artiste : 3.000 fr..... 12.000

MM. Bogino, Clère, Cochery, Cordier (Henri), Cornu, Coulon, Faraill, Frère, George (Alfred), Jetot, Millet de Marcilly, Ogé, Péter, Rolard, Sauzel, Steiner, chacun un œil-de-bœuf (cour Louis XIV) ; prix alloué à chaque artiste : 3.000 fr..... 48.000

Une somme de..... 9.000

est mise à la disposition des architectes pour la reproduction de dix-huit cariatides à 500 fr. l'une.

Fr..... 725.000

Les artistes chargés des commandes susénoncées doivent soumettre à l'administration et à la commission des beaux-arts du conseil municipal les esquisses, ainsi que les modèles demi-grandeur de leur travail.

Les commandes ne seront définitives qu'après l'acceptation des esquisses et modèles, et, en cas d'avis défavorable, elles pourront être retirées par l'administration aux artistes, sans qu'ils aient droit à aucune indemnité.

Après l'achèvement des travaux, les esquisses acceptées seront rendues à l'administration municipale pour prendre place dans la collection d'œuvres de même nature, formée par elle.

La ville se réservant la propriété exclusive des œuvres d'art qu'elle commande ou acquiert, aucune reproduction ne pourra en être faite sans autorisation spéciale.

LES PYRAMIDES DE SAQQARAH

Il y a deux mois, on télégraphiait du Caire à la *Gazette de Voss* de Berlin que l'on venait de dégager près de Saqqarah, au nord de l'emplacement qu'occupait Memphis, deux pyramides construites par des rois de la VIe dynastie, et dont les parois intérieures étaient recouvertes de plusieurs milliers d'inscriptions. Depuis, on attendait de plus amples détails sur cette découverte intéressante. Brugsch Bey, l'un des conservateurs du Musée de Boulaq, les envoie au journal allemand dans une lettre datée du Caire le 4 février.

On sait que les Pyramides se trouvent toutes dans l'Egypte moyenne sur la gauche ou à l'ouest du Nil, entre le Delta et le Fayoum. On en a reconnu une centaine. Les plus célèbres sont les trois grandes que l'on rencontre à 16 kilomètres du Caire, près de Gizeh, et dont la plus haute, celle de Chéops, a 137 mètres d'élévation. Ces montagnes de calcaire, tombeaux des Pharaons, sont si gigantesques, qu'on les aperçoit de dix lieues, et qu'à la distance d'une lieue on croit être à leur pied, tant elles dominent la vallée.

Les autres pyramides forment un certain nombre de groupes plus ou moins espacés qu'on distingue d'après les villages actuels qui avoisinent le long du Nil. Elles varient beaucoup quant à leurs dimensions et à leur état de conservation. On remarque d'abord, au nord-ouest de celles de Gizeh, la pyramide d'Abouroach, dont il ne reste que cinq assises avec une chambre située au-dessous du niveau du sol ; plus loin, près du village d'Abousir, il y a un groupe de quatre pyramides de grandeur inégale et une pyramide isolée à 900 mètres du groupe.

En se dirigeant vers le sud-est, on atteint les pyramides de Saqqarah au nombre de dix ; la plus grande est singulièrement disposée en gradins étagés au nombre de cinq ; la plus méridionale, appelée par les Arabes « Mastabet et Firoum », ou siège de Pharaon, est restée inachevée. Tout à côté des pyramides de Saqqarah se trouvent les quatre pyramides de Dachour, dont la plus élevée a 99 mètres. C'est la plus haute de toutes les pyramides égyptiennes après celles de Chéops et de Chéphrem. Enfin, les dernières pyramides de la vallée du Nil sont celles de Matanyeh et de Meïdoun. Il en existe d'autres qui sont entièrement écroulées ou que le sable a recouvertes.

Ce sont ces dernières, monuments du plus grand intérêt au point de vue historique, qui avaient attiré tout particulièrement, l'année dernière, l'attention de Mariette. Se sentant près de mourir, le célèbre égyptologue avait confié à Brugsch Bey la direction des fouilles qu'il avait commencées au pied de la chaîne libyque, dans ce vaste champ des Pyramides encore imparfaitement exploré.

Au mois de décembre 1880, sur les indications de Mariette, Brugsch Bey, aidé par son frère, opéra le déblai de trois pyramides situées à l'ouest de Saqqarah. Il écrit à la *Gazette de Voss* qu'il a pénétré à l'intérieur de deux de ces tombeaux pharaoniques qui sont d'ailleurs très-détériorés. L'un n'est autre que la Pyramide du Pharaon Aphiops, le Merira Apapus de Manéthon, le plus puissant roi de la VIe dynastie Eléphantine.

Brugsch Bey dit qu'il n'a visité que la salle qui précède la chambre sépulcrale. La paroi occidentale de cette salle est recouverte d'inscriptions qu'il a pu déchiffrer. Il n'a pas découvert encore le sarcophage ni la momie royale sur lesquels le Musée de Boulaq a des indications écrites exactes.

Cette pyramide porte le nom de Mennoser, qui veut dire en égyptien « bonne place ». La deuxième pyramide dont Brugsch Bey a retrouvé l'entrée est celle du fils d'Aphiops, Merenra. Il y a rencontré deux sarcophages, dont l'un est recouvert d'hiéroglyphes du meilleur style ; c'est celui du roi. Il renfermait la momie royale, encore bien conservée.

Le couvercle du plus petit n'a pas été soulevé, et, comme il ne porte aucune inscription, on ne sait qui y a été enseveli. Brugsch Bey, dit la *Gazette de Voss*, continue activement aux alentours de Saqqarah ces recherches que Mariette n'avait pu terminer et qui donneront sans doute de nouveaux renseignements sur les anciennes dynasties égyptiennes.

BIBLIOGRAPHIE

LE CATALOGUE DU MUSÉE DE CLUNY

Le nouveau catalogue du musée de Cluny, rédigé par M. du Sommerard, vient de paraître ; il est mis en vente à l'Hôtel de Cluny.

Ce catalogue est une œuvre considérable, qui a exigé un travail immense et une profonde érudition artistique. Le volume ne comprend pas moins de 700 pages in-8°, 10.345 objets variés y sont catalogués, décrits sommairement avec les indications les plus précises de dates et de provenances.

Pour les pièces d'une haute valeur, telles que le trésor d'Hildesheim, le retable de Champdeuil, la châsse d'ivoire de l'Ancien et du Nouveau Testament, la nef de Charles-Quint, l'autel d'or de l'empereur Henri II, le trésor de Guarrazar, etc., la notice est accompagnée de notes très-développées contenant l'histoire de la découverte et des descriptions complètes.

Chacune des parties du catalogue, divisé en vingt grandes séries, sculpture, peinture, céramique, broderies, etc., est précédée également d'une étude fournissant aux lecteurs des notions historiques générales mais très-précises sur l'industrie qui y est cataloguée. Cette innovation, très-heureuse, donne ainsi à l'ouvrage un intérêt particulier et en fait un volume non-seulement à feuilleter dans le musée, mais utile et agréable à lire chez soi.

Ce catalogue était devenu indispensable et urgent; depuis ces dernières années, le musée de Cluny a acquis un si grand nombre d'œuvres, que l'ancien catalogue ne fournissait des indications que sur la moitié à peine des éléments variés qu'il contient.

Dans un rapport au ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, en date de 10 février 1881, rapport reproduit en guise de préface du catalogue, M. du Sommerard expose avec un légitime orgueil le développement considérable du musée dont il a la direction. « Un chiffre seul, dit-il, suffira pour établir l'importance prise par les collections de l'hôtel Cluny pendant ces dernières années : au mois de décembre 1852, l'inventaire du musée comprenait deux mille cent cinquante-cinq numéros; il atteint aujourd'hui le chiffre de dix mille huit cents, et il faut ajouter que ce chiffre est bien loin de représenter le nombre exact des objets d'art existant au musée, car des séries tout entières d'origine ou de provenance analogues ont dû se trouver fréquemment inscrites sous un même numéro d'ordre. »

—

Peintres contemporains. Jean Desbrosses, par Frédéric Henriet; plaquette de 50 pages, chez A. Lévy, 13, rue Lafayette.

M. Frédéric Henriet s'est fait une sorte de spécialité de ces monographies d'artistes, et les paysagistes contemporains ont toutes ses préférences. On n'a pas oublié avec quel talent il a étudié l'œuvre et la vie de Daubigny et de Chintreuil. L'artiste dont il s'occupe aujourd'hui n'a pas la même importance, mais sa peinture est sincère et originale. Cela suffit à justifier les quelques pages sympathiques que M. F. Henriet lui consacre; elles feront mieux apprécier ce peintre rustique dont la réputation n'est pas à la hauteur de son mérite.

A. DE L.

—

Les Peintres Vermay, par A. Durieux, in-12 de 69 p. et un titre. — J. Renaut, Cambrai, 1880.

Les documents publiés en 1872 dans la *Gazette des Beaux-Arts* (t. V), par M. J. Houdoy, sur *Marguerite d'Autriche et les artistes de la Renaissance en Flandre*, sont le point de départ de l'étude de M. J. Durieux sur la dynastie des Vermay.

Le premier, Jehan Vermay, accompagna Marguerite, dont il était le peintre en titre, à Cambrai, en 1529, lorsqu'elle y alla signer la Paix des Dames. C'est lui qui fut l'auteur des cartons de la conquête de Thunes, sur laquelle le même M. J. Houdoy a publié d'intéressants documents et dont quelques pièces ont été vues dans la section rétrospective espagnole au Trocadéro.

Il peignit beaucoup de portraits de la famille impériale qui doivent exister en Allemagne à l'état anonyme, ainsi que le fait observer M. A. Durieux.

Le second, Henry de Vermay, était établi à Cambrai dès 1549, ainsi qu'il appert des comptes de la ville et de la cathédrale. Il y faisait tout ce qui concernait son état, y peignant des cadrans d'horloge et des tableaux de sainteté et des portraits.

Le troisième, Ponthieu de Vermay, aidait son père en 1571 à repeindre le cadran de l'horloge de la ville, et travailla seul à décorer le palais épiscopal pendant les années suivantes, ou à exécuter les travaux fort divers que lui confiait la ville.

Il n'est plus question de lui à partir de l'année 1612.

Le quatrième, Henry de Vermay, faisait partie de la confrérie de Saint-Luc dès l'année où son père disparaît. Il fut peintre comme lui et devint échevin de Cambrai. A ce titre il exécuta, vers 1630, un tableau du genre composite, représentant la Vierge et les magistrats de la ville, en remplacement du dîner qu'il devait offrir pour son entrée en charge.

Là s'arrêtent les renseignements que nous venons de résumer sommairement sur une famille de peintres qui a travaillé à Cambrai pendant plus d'un siècle, et dont on n'y connaît aucune des œuvres qu'ils y ont laissées.

On pourrait rattacher peut-être à cette famille le Henry Vermaise que nous trouvons travaillant à Fontainebleau, de 1537 à 1540, avec toute la colonie de peintres et de stucateurs que François Ier y avait réunis.

Il serait à désirer que tous ceux qui ont à leur disposition les archives locales, imitassent M. A. Durieux, qui dans une suite d'élégantes plaquettes nous fait successivement connaître les faits qui intéressent l'histoire de l'art dans le Cambrésis.

A. D.

—

Journal des Débats, 22 février. — Les manuscrits de Léonard de Vinci, par Ch. Clément.

Le Temps, 23 février. — Philippe Rousseau, à propos de sa vente.

Le Siècle, 24 février. — Millet et Fromentin, compte-rendu des livres de MM. Paul Mantz et L. Gonse, par Henry Havard.

La France, 24 février. — Une loi urgente (Vente des objets d'art par les municipalités), par Marius Vachon.

Saint-Nicolas, nº 13.—Texte par Victorien Aury, E. Dupuis, E. Desbeaux et Nelly Lieutier. — Illustrations par B. de Monvel, R***, Ziev, Walker, Kauffmann, Gaillard, etc.

Librairie Ch. Delagrave, à Paris, et chez tous les libraires.

Le Tour du Monde, 1051e livraison.—De Cayenne aux Andes, par M. Jules Crevaux, médecin de première classe de la marine française.—Première partie : Exploration de l'Oyapock et du Parou. — 1878-1879. — Texte et dessins inédits. — Quatorze dessins de Riou.

Journal de la Jeunesse, 430e livraison. — Texte par J. Girardin, Paul Pelet, Mme de Witt, née Guizot, Albert Lévy et Anthyme Saint-Paul. Dessins : Tofani, de Drée, Sandoz, Taylor.

Bureaux à la librairie Hachette et Ce, 79, boulevard Saint-Germain, à Paris.

Athenæum, 19 février. — La Royal Academy (6e et dernier article). — Nouvelle peinture de M. Poynter.

Academy, 19 février. — Pastels de M. Whistler, par Fr. Wedmore. — Exposition de MM. Agnew, par Cosmo Monkhouse.

CONCERTS DU DIMANCHE 27 FÉVRIER 1881

—

CONSERVATOIRE

Fragments de *Roméo et Juliette* (Berlioz); Concerto pour violon (Mendelssohn), joué par Sarasate; Motet, double chœur sans accompagnement (J. S. Bach); Ouverture de *Fidelio* (Beethoven).

CONCERT PASDELOUP

Le *Désert* (F. David), soli par M. Bolly, poème récité par M. Silvain. — *Phaéton*, poème symphonique (Saint-Saëns), sous la direction de l'auteur. — *Largo* (Boccherini) et *Papillon* (Popper), exécutés par M. Popper, violoncelliste. — *Marche funèbre d'une Marionnette* (Gounod). — Première audition de *Sérénade* pour piano (Mendelssohn), exécutée par M. Breitner. — Nocturne et Gavotte (Popper), exécutés par l'auteur. — Ouverture du *Freyschütz* (Weber).

OBJETS D'ART — AUTOGRAPHES

TABLEAUX ANCIENS ET MODERNES

ANTOINE BAER

Expert

Paris, 2, rue Laffitte

27 Tableaux

PAR

Bonnat, Corot, Courbet, Daubigny, Delacroix (Eug.), Diaz, Dupré, Meissonier, Rousseau (Th.), Troyon, Vollon, Ziem, etc.

COMPOSANT EN PARTIE

La collection de M. M. S***

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE Nº 8

Le lundi 28 *février* 1881, *à* 2 *heures et demie*

Commissaire-priseur :	Expert
Me Charles PILLET	**M. Georges PETIT**
10, r. Grange-Batelière	7, rue St-Georges

CHEZ LESQUELS SE DISTRIBUE LE CATALOGUE

EXPOSITIONS :

Particulière, aujourd'hui samedi 26 février;
Publique, le dimanche 27 février,
de 1 heure à 5 heures.

2me VENTE

Belle collection

DE

ANCIENNES PORCELAINES

De Sèvres, de Saxe, de la Chine et du Japon

Cabarets, tasses, plateaux, théières, sucriers, etc., en porcelaine de Sèvres, pâte tendre.

Grand nombre de plats, vases, flacons, coupes, assiettes, etc., en ancienne porcelaine de la Chine et du Japon, porcelaines de Saxe et autres, plaques, plats, assiettes, vases, gourdes en ancienne faïence de Delft.

Appartenant à M. X*, de Madrid**

HOTEL DROUOT, SALLE Nº 6

Les lundi 28 *février et mardi* 1er *mars* 1881, *à deux heures*

Commissaire-priseur :	Expert :
Me CHARLES PILLET	M. CH. MANNHEIM
10, r. la Grange-Batre.	7, rue St-Georges

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

Exposition publique, le dimanche 27 février, de 1 heure à 5 heures.

B. SOMMER

rue de Richelieu, 92.

Objets d'Art anciens de la Chine et du Japon

Spécialités de pièces d'Echantillons

PROVENANCE DIRECTE

ESTAMPES

DE L'ÉCOLE FRANÇAISE

DU XVIII^e SIÈCLE

Pièces imprimées en noir et en couleurs

PORTRAITS

ÉCOLE ANGLAISE

composant la

MAGNIFIQUE COLLECTION DE M. G. M.

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 3

Du lundi 28 *février au samedi* 5 *mars* 1881, *à* 2 *heures précises.*

M^e MAURICE DELESTRE, commissaire-priseur, rue Drouot, 27,

Assisté de MM. DANLOS fils et DELISLE, marchands d'estampes, quai Malaquais, 15,

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

Expositions : particulière, le samedi 26 fév.
— publique, le dimanche 27 fév.
de deux heures à cinq heures.

TAPISSERIES

CURIOSITÉS ET OBJETS D'ART

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 1

Le mercredi 2 *mars* 1881, *à* 2 *heures.*

M^e LÉON TUAL	M. A. BLOCHE
commissaire-priseur,	expert
39, r. de la Victoire	44, rue Laffitte

Exposition, le mardi 1^er mars, de 1 h. à 5 h.

Anciennes Faïences de Nevers

Meubles sculptés du XVI^e siècle
Belles tapisseries, Etoffes anciennes
Tapis d'Orient, Bronzes, Cuivre, Livres, etc.

VENTE

après décès de **M. Vauquelin**

HOTEL DROUOT, SALLE N° 2

Les jeudi 3 *et vendredi* 4 *mars* 1881, *à* 2 *heures*

M^e ESCRIBE	M^e BÉGUIN
comm.-pr.	comm.-pr.
6, rue de Hanovre.	8, pass. Laferrière,

Et M. BLOCHE, expert, 44, rue Laffitte

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

Exposition, le mercredi 2 mars 1881

TABLEAUX ANCIENS

DES ÉCOLES ITALIENNE, HOLLANDAISE, FLAMANDE ET FRANÇAISE

Œuvres de Albane, Van Balen, Brakenburg, Breughel, Carracci, Cranach, Franck Guerchin, Guido Reni, Kœning, Molenaer, Zorg, etc.

Gracieuses et importantes compositions de Netscher, Platser, Rottenhamer, Breughel de Velours, Thilborg, etc.

Le tout arrivant de l'étranger

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 1

Les vendredi 4 *et samedi* 5 *mars* 1881, *à* 2 *h.*

M^e CHARLES PILLET	M. FÉRAL
commissaire-priseur	expert
10, rue Gr.-Batelière	54, faubg Montmartre

CHEZ LESQUELS SE DISTRIBUE LE CATALOGUE

Exposition, le jeudi 3 mars 1881, de 1 à 5 h.

LETTRES AUTOGRAPHES

Composant le cabinet de feu

M. CHAMBRY

Ancien maire du 1^er arrondissement, chevalier de la Légion d'Honneur

RUE DES BONS-ENFANTS, 28, SALLE N° 1

Le lundi 7 *mars et les deux jours suivants à* 8 *heures très-précises du soir*

M^e MAURICE DELESTRE, commissaire-priseur, rue Drouot, 27,

Assisté de M. ÉTIENNE CHARAVAY, archiviste-paléographe, expert en autographes, rue de Seine, 51.

Exposition particulière, les 2, 3, 4 et 5 mars, chez M. Etienne Charavay, 51, rue de Seine, de 1 h. à 5 heures.

E. LOWENGARD

26, rue Buffault, 26
près la rue de Châteaudun

Spécialité de Tapisseries, d'Etoffes et d'Ameublements anciens

OBJETS D'ART ET DE CURIOSITÉS, ETC.
BOISERIES ANCIENNES

FAIENCES et PORCELAINES

ARMES, BRONZES, EMAUX

TABLEAUX ANCIENS

DES

Écoles italienne, flamande, hollandaise et française

Œuvre importante de **N. MAAS**

UN STATHOUDER ET SA FAMILLE

Et autres par : Denner, Hondekoeter, Garofalo, Hugtenburg, Miéris, Van Orley, Palma, Perino del Vaga, Ryckaert, Salvator Rosa, D. Teniers, Tintoret, Titien, Vasari, Wœnix, Van der Weff, etc.

MARBRES

Formant la collection de M. Jean-Louis FAZY

VENTE

HOTEL DROUOT, SALLE N° 1

Le mercredi 9 mars à deux heures

Me CHARLES PILLET	M. FÉRAL
com.-pr.	peintre-expert
10, r. Grange-Batelière	54, Faub. Montmartre

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

Exposition, mardi 8 mars, de 1 h. à 5 h.

BEAUX

DIAMANTS ET BIJOUX

Trois diadèmes, magnifique bracelet, bagues, boucles d'oreilles, broches, croix, etc., montés de diamants, de rubis, d'émeraudes et de saphirs.

Jolies tabatières et miniatures du temps de Louis XVI. Beau nécessaire de dame en vermeil avec chiffres en diamants, rubis et émeraudes.

VENTE

HOTEL DROUOT, SALLE N° 8,

Le samedi 12 mars, à deux heures

Me CH. PILLET	M. MANNHEIM
commissaire-priseur	expert
10, rue Gr.-Batelière	7, rue Saint-Georges

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE.

EXPOSITIONS :

Particulière :	*Publique* :
Jeudi 10 mars 1881	Vendredi 11 mars

De une heure à 5 heures

VENTE

DE

TABLEAUX

DE

PREMIER ORDRE

ANCIENS & MODERNES

COMPOSANT LA GALERIE DE

M. JOHN W. WILSON

Dont la vente pour cause de départ aura lieu

EN SON HOTEL

3, Avenue Hoche, 3

LES LUNDI 14, MARDI 15 & MERCREDI 16 MARS 1881

à 2 heures

COMMISSAIRE-PRISEUR :	EXPERT :
Me CHARLES PILLET	**M. GEORGES PETIT**
10, rue de la Grange-Batelière	7, rue Saint-Georges

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

EXPOSITIONS :

PARTICULIÈRE :	*PUBLIQUE :*
Le vendredi 11 et samedi 12 mars 1881	Le dimanche 13 mars 1881

De 1 heure à 5 heures

Catalogue illustré, prix : 20 francs

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

GRANDE IMPRIMERIE. — G. V. Larochelle, imp., 16, rue du Croissant. — Paris.

N° 10 — 1881. BUREAUX, 8, RUE FAVART. 5 mars.

LA

CHRONIQUE DES ARTS

ET DE LA CURIOSITÉ

SUPPLÉMENT A LA *GAZETTE DES BEAUX-ARTS*

PARAISSANT LE SAMEDI MATIN

Les abonnés à une année entière de la Gazette des Beaux-Arts *reçoivent gratuitement la* Chronique des Arts et de la Curiosité.

PARIS ET DÉPARTEMENTS :

Un an. . . . . 12 fr. | Six mois. . . . . 8 fr.

MOUVEMENT DES ARTS

—

Collection de tableaux de M. S.

MM. Ch. Pillet et Georges Petit.

Bonnat, le Barbier nègre, 22.500 fr. — *Corot*, le Ruisseau, 21.000 fr.; le Berger, 17.500 fr.; le Pêcheur, 7.000 fr.; l'Homme d'armes, 4.000 fr.; le Soir, 7.500 fr.; le Matin, 9.400 fr.; la Chaumière, 3.600 fr. — *Courbet*, une Vallée, 4.100 fr. — *Daubigny*, Village au bord de l'eau, 20.000 fr.; l'Etang, 6.000 fr. — *Delacroix*, un Marchand arabe, 7 805 francs; l'Enfant Jésus, debout devant la Vierge, 5.700 fr.; Corbeilles de pavots et de chrysanthèmes, 10.300 fr. — *Diaz*, Lisière de forêt, 15.000 fr.; la Clairière, 4.700. — *Jules Dupré*, Coucher de soleil, 6.000 fr. — *Hébert*, réduction de la Malaria, 8.600 fr. — *Meissonier*, une Compagnie de mousquetaires, 50.000 fr. — *Ph. Rousseau*, les Prunes, 3.050 fr. — *Troyon*, l'Abreuvoir, 36.700 fr.; Berger et troupeau, 25.500 fr.; un Pâturage, 40.600 fr. — *Vollon*, Fruits et Fleurs, 2.680 fr. — *Ziem*, le Grand Canal à Venise, 4.500 fr.; Vue d'Orient, 3.520 fr.

La vente a produit 347.260 fr.

CONCOURS ET EXPOSITIONS

—

La section d'architecture, à l'Ecole des beaux-arts, a décerné, mercredi, le prix **Rougevin** de la manière suivante : 1er prix, M. Roy, élève de MM. Vaudremer et André ; 2e prix, M. Deglane, élève de M. André.

—

L'Exposition rétrospective et contemporaine qui doit avoir lieu à **Tours** en mai prochain semble appelée à obtenir un grand succès, si l'on en juge par l'empressement qu'ont mis les amateurs et les artistes à offrir leur concours.

M. Prétet, sous-commissaire des expositions à la direction des Beaux-Arts, a été nommé commissaire spécial chargé de l'organisation. Il est question d'offrir une fête à la presse le jour de l'inauguration. Le jury des récompenses est composé de MM. Busson, Feyen-Perrin, Français, Henner, Marquiset, Matout, Rapin, de Vuillefroy, Barrias, Bogino, Dumaige, Clément de Ris, Dauban, de Grandmaison, Lafenestre, Paul Mantz, Marcille, de Montaiglon et Prétet.

—

La ville de Versailles prépare, à l'occasion du Concours agricole régional de 1881, une **Exposition rétrospective** d'objets d'art et d'archéologie.

Cette Exposition aura lieu au Palais de Versailles, du 1er juin au 15 juillet prochain.

Elle est placée sous le patronage de la *Commission de l'Inventaire des Richesses d'art du département de Seine-et-Oise*, qui a délégué ses pouvoirs à une sous-commission dont le président est M. L. Clément de Ris, conservateur du Musée, et le secrétaire M. Dutilleux, chef de division à la préfecture. Toutes communications et demandes d'admission devront être adressées à l'un ou à l'autre de ces deux membres de la commission.

Une ou plusieurs salles seront spécialement affectées à tout ce qui a rapport à l'art et à l'histoire de l'ancienne Ile-de-France et de la ville de Versailles.

Les frais d'emballage, de transport et de réexpédition sont au compte de la commission de l'Exposition. M. Chenue, emballeur des Musées nationaux, est chargé de centraliser tous les objets, de les emballer chez les propriétaires, de les transporter à Versailles et de les rendre aux exposants.

Tous les objets devront être déposés dans

les salles de l'Exposition le 14 mai à six heures du soir au plus tard.

Les Exposants recevront une carte d'entrée permanente, un exemplaire du catalogue et une médaille commémorative frappée à l'occasion de l'Exposition rétrospective de 1881.

—

Une grande exposition des arts et de l'industrie de la Bavière doit avoir lieu à **Nuremberg** en 1882.

Les préparatifs sont commencés et le nombre des participants s'élève déjà à 1.702, annoncent les journaux de Nuremberg. Des sections seront réservées aux ministères de l'intérieur et des affaires étrangères dans le bâtiment central, qui aura une superficie de 16.800 mètres carrés, et s'élèvera sur le Maxfeld, que l'on vient d'entourer d'une clôture.

NOUVELLES

—

*** Nous avons annoncé que le Musée du Louvre venait de s'enrichir d'un certain nombre d'objets du plus haut intérêt, dus à la générosité de deux amateurs. Mme Charles Timbal, voulant exécuter une pieuse recommandation de son mari, a donné l'admirable dessin de Raphaël, *la Belle Jardinière ;* un bas-relief italien du quinzième siècle ; un buste antique de Bacchus, et un pilastre sculpté de la Renaissance.

Ces quatre morceaux sont de la plus belle qualité ; le dessin de Raphaël a été payé 10.000 fr. il y a plusieurs années, par son dernier possesseur et il vaudrait bien davantage aujourd'hui. Nous avons dit également que M. Edouard Gatteaux avait légué au Musée tous les objets de sa collection qui paraîtraient dignes aux conservateurs de prendre place dans les galeries du Louvre. M. Georges Duplessis, exécuteur testamentaire de M. Gatteaux, a déjà mis le Musée en possession du célèbre tableau de Hans Memling, *le Mariage mystique de sainte Catherine ;* d'un panneau de Fra Angelico de Fiesole, représentant cinq saints vus à mi-corps ; de quatre émaux très-importants de Pierre Penicaud, et de trois dessins à la mine de plomb, d'Ingres : les portraits de M. Gatteaux père, de Mme Gatteaux mère et de M. Edouard Gatteaux.

Aussitôt que l'inventaire complet de ce qui reste de la collection sera terminé, les conservateurs du Louvre seront appelés à choisir, parmi les peintures, les dessins et les bronzes qui ornaient l'hospitalière habitation de l'artiste que nous venons de perdre, tout ce qui leur paraîtra convenir à notre Musée national ; et, malgré des pertes irréparables, la moisson sera sans doute encore très-abondante.

*** Sur l'initiative de M. Turquet, sous-secrétaire d'Etat des beaux-arts, le gouvernement vient de demander à la Chambre un crédit de 112.000 francs pour la décoration de la salle du Jeu-de-Paume à Versailles.

La République de 1848 avait classé cette salle parmi les monuments historiques ; la République actuelle vient de la faire restaurer complètement, et c'est pour achever cette restauration que le gouvernement demande un crédit de 112.000 fr. destinés à la décoration de cette salle.

Cette décoration doit consister : 1° dans une statue de Bailly qui occupera la place d'honneur ; 2° dans vingt bustes de membres du tiers-état qui ont pris part au serment ; les noms choisis sont ceux de : Mirabeau, Laréveillère-Lepeaux, Boissy-d'Anglas, Sieyès, Grégoire, Rabaut Saint-Etienne, Dom Gerle, Pétion de Villeneuve, Buzot, Barnave, Tronchet, Camus, Merlin de Douai, Thouret, Target, Monnier, Malouet, Lechapelier, Lanjuinais et Volney ; 3° dans la reproduction en grisaille, sur l'une des parois, de la fameuse composition de David, d'après les cartons du Louvre et d'après la gravure de Jazet.

La statue coûtera 12.000 francs ; les vingt bustes à 3.000 francs chacun 60.000, et la peinture en grisaille 40.000 francs.

Signalons une autre demande de crédit non moins intéressante faite à la Chambre, toujours à l'instigation de l'administration des beaux-arts. C'est une demande de crédit de 205.000 francs pour restaurer diverses peintures célèbres des palais de Fontainebleau et de Versailles.

A Fontainebleau, il s'agit de restaurer la grande salle Henri II, la galerie François Ier et l'escalier dont les peintures sont dues au Rosso et au Primatice.

A Versailles, il s'agit de restaurer le plafond peint en 1736 par Lemoyne dans le salon d'Hercule. C'est dans ce salon que se fit, le 8 mars 1876, la transmission des pouvoirs de l'Assemblée nationale aux deux nouvelles Chambres élues, en vertu de la Constitution du 25 février.

*** Le sous-secrétaire d'État des beaux-arts vient de prendre une intéressante décision. Il a résolu de faire tous les trimestres, dans la salle des Tapisseries au Louvre, une exposition publique des œuvres d'art achetées par l'Etat pour les Musées nationaux.

Cette innovation recevra sa première application dans une huitaine de jours. L'exposition comprendra le beau tableau de Théodore Rousseau, acheté dernièrement au prix de 49.000 francs, et une belle terre cuite achetée en Italie, ainsi que plusieurs autres objets.

*** M. Tony Noël, l'auteur du *Roméo et Juliette*, qui fut remarqué à l'Exposition de 1878, vient d'être chargé de l'exécution du monument d'Albert Joly, le député de Seine-et-Oise, mort récement. On se rappelle qu'une souscription publique avait été ouverte pour en couvrir la dépense.

*** La Société des Amis des Arts de Boulogne-sur-Mer vient de se dissoudre. Elle a nommé une Commission exécutive, composée des fonctionnaires actuellement en exercice, pour procéder à la liquidation de la Société. Cette commission affectera l'actif net de cette liquidation à l'achat d'un tableau, peint

par M. Jean-Charles Cazin, que la Société offrira à la ville de Boulogne-sur-Mer, pour être placé dans la collection municipale de peinture, et à l'achat de deux collections de gravures à l'eau-forte de deux artistes également Boulonnais, MM. Auguste Ballin et Edmond Hédouin, qui seront offertes à la ville de Boulogne-sur-Mer, pour être déposées dans la bibliothèque communale.

NÉCROLOGIE

Le lithographe **Adolphe Mouilleron** vient de mourir. Né à Paris le 13 décembre 1820, M. Mouilleron donna d'abord quelques planches dans les salons d'Augustin Chalamel (1840 à 1843). Il débuta aux Salons, en 1846, par l'*Autodafé*, d'après M. Robert-Fleury, et fut chargé d'aller exécuter, d'après l'original, la *Ronde de nuit*, de Rembrandt, qu'il ne termina qu'en 1859.

M. Mouilleron peignait aussi ; mais ses toiles, peu connues du public, ont presque toutes été expédiées en Hollande. On doit à M. Mouilleron quelques eaux-fortes pour la grande Bible de M. Bida, et plusieurs dessins originaux. Il avait été souvent nommé membre des jurys de peinture. Médaillé de 3e classe en 1846, de 2e en 1849, de 1re en 1852 et en 1855, M. Mouilleron avait été décoré de la Légion d'honneur en 1852.

FRANCISCO LAURANA

LE RETABLE DE SAINT-DIZIER, A AVIGNON

Le texte cité par M. Trabaud (1), d'après l'Inventaire sommaire de 1875, qui n'avait pas à dire s'il était ou non publié, est connu depuis longtemps et se trouve un peu partout. Je ne sais s'il est déjà dans l'histoire du roi René de M. de Villeneuve, que je n'ai pas sous la main, mais il a été donné en 1845, par M. de Quatrebarbes, à qui il avait été signalé par M. Blégier de Pierre-Grosse (*Œuvres complètes du roi René*, p. CLI de l'introduction). Il l'a été en 1856 par M. Achard, alors archiviste d'Avignon, dans les *Archives de l'Art français*, en 1857, par M. Renouvier, dans ses *Peintres et enluminеurs du roi René*, et en 1873 par M. Lecoy de la Marche, dans son volume sur les comptes et mémoriaux du roi René. La pièce ou, pour mieux dire, son analyse dans un vieil inventaire, n'est donc pas nouvelle; ce qui est nouveau, c'est la gravure et la description du monument.

La photographie, d'après laquelle la gravure a été dessinée, permet d'y ajouter. Les statues des deux niches qui encadrent le sujet central, n'y sont pas complètes. On y lit très-clairement, sur la plinthe de gauche, la fin du nom de S. BENEDICTVS. On ne lit pas le nom de la statue de droite, perdue dans le noir. Comme elle est vêtue de même d'une robe monacale, et comme cette robe est à la fois longue et ample, je pencherais, en face de S. Benoît, à y voir, non S. François, dont on voit toujours les pieds, mais S. Dominique, ce qui sera plus que facile à vérifier sur place.

Par contre, l'inscription en quatre longues lignes, où les æ sont représentés par des *e*, et qui n'a comme ponctuation que des points pour indiquer la fin des hexamètres, est très-lisible, et il est bon, en la ponctuant, de la redonner d'après la photographie, qui permet de corriger plusieurs erreurs de l'ancienne transcription :

Siculidum Regis hec sunt monumenta Renati;
Jusserat hec condam fieri, que Karolus heres,
Rex pius, absolvi voluit; que marmora cernis.
Tristia cum gemitu Cristi spectacula, euntis
Ad mortem, liceat vobis spectare, fideles.
Cogitur ecce piis humeris, cesusque, cruentus,
Ferre crucem lassus, quâ crimina nostra ferantur,
Sacrilegasque manus Judee gentis inique.
Discite dura pati, cunctosque subire labores,
Discite, Christicole, memoresque estote dolorum
Quos Deus ecce-tulit. Sic vos licet esse beatos.
Anno Dni nri. IHV. XPI MCCCCLXXI

En voici une traduction telle quelle, car les méchants vers ne sont pas plus faciles à traduire que les bons:

« C'est ici un monument de René, roi de Sicile ; il avait jadis donné ordre qu'il fût fait ; Charles, son héritier, roi pieux, a voulu qu'il fût terminé ; c'est le marbre que tu vois. Contemplez, ô fidèles, le triste spectacle du Christ allant à la mort au milieu des gémissements. Frappé, sanglant, il est forcé de porter avec fatigue sur ses pieuses épaules la croix, pour que nos crimes soient par elle effacés, et de subir les mains sacrilèges de l'inique gent Juive. Apprenez de lui à subir les souffrances ; apprenez de lui, ô chrétiens, à supporter toutes les peines, et souvenez-vous des douleurs que Dieu a souffertes. C'est ainsi qu'il vous sera donné d'entrer dans la béatitude.

« L'an de Notre Seigneur Jésus-Christ 1471. »

La commission donnée par Charles d'Anjou, le neveu du roi René, complète cette inscription. Si le roi René, mort en 1480, avait vécu, il est probable qu'il eût payé le travail entier, et puisque les Célestins, après ses six cents écus, en ont donné trois cents, c'est que l'héritier du roi René, en leur accordant le monument, les a chargés ou plutôt s'est déchargé sur eux du paiement qui restait encore à faire. Mais le plus important c'est le nom même du sculpteur *Francisco Laurens*. Devant la gravure de *la Gazette*, encore plus devant la photographie, j'ai pensé du premier coup à Francisco Laurana; j'ai su depuis, par mon ami et confrère M. Giry, qu'il avait, dans un compte-rendu du livre de M. Lecoy (*Revue critique*, 1875, II, p. 294), proposé cette identification. Comme il ne connaissait pas le monument, ce n'était qu'une déduction érudite; la mienne, qui partait du style et de l'art, se trouvant être la même, il y a, je crois, lieu de ne pas douter que Francisco Laurens et Francisco Laurana ne soient le même homme, et cela ajoute beaucoup d'intérêt et d'importance au bas-relief du portement de croix.

La composition, à la fois peu reliée et trop chargée, est lourde et n'est pas sans maladresse. Toutes les têtes s'étagent d'une façon si pressée qu'on aurait peine à loger les corps, et il n'est

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, liv. de février 1881.

pas étonnant qu'un médailleur, habitué à un champ plus restreint et à des groupes plus simples, se soit un peu alourdi dans cet enchevêtrement. Mais dans le groupe réaliste des soldats, encore plus dans celui des saintes femmes, les têtes ont une bien grande force et quelques-unes sont vraiment belles. La plupart sont de face, et cela très-volontairement et pour changer ; le petit nombre de celles qui sont de plein profil sont bien l'habitude de la médaille, aussi bien que toutes les architectures du fond, traitées moins en sculpteur qu'en numismate. Les qualités et les défauts de l'œuvre se trouvent donc convenir à merveille à l'attribution qu'elles viennent ainsi confirmer.

On sait combien Laurana est de la maison du roi René. Toute son œuvre connue s'y rapporte. Ce sont, avec les médaillons du roi René et de Jeanne de Laval, ceux de Charles d'Anjou, son frère, que M. Hucher a publiés, de Ferry de Vaudemont, son neveu, de l'un de ses fous en titre qui vient d'être gravé pour un mémoire de M. Aloïs Heiss dans le Bulletin de la Société de numismatique et d'archéologie. Le médaillon de Louis XI, encore jeune, dont M. Fillon a une répétition sculptée en pierre de touche, qui a été gravé dans le Bulletin de la Société des Antiquaires de France et que la dureté de la pierre employée doit faire attribuer comme exécution à Laurana lui-même, se rapporte encore au roi René par sa légende : *Concordi Augustorum*, que M. Chabouillet a très-justement rapporté à la réconciliation faite à Lyon entre le roi de France et son vieux parent.

Il serait intéressant de savoir d'où Laurana est originaire. Je l'ai cherché et demandé en vain. Il n'est ni Florentin, ni Romain ; le style de ses œuvres s'y opposerait d'ailleurs, et Vasari n'a pas même connu son nom. On aurait pu plus vraisemblablement le croire Lombard et même Milanais, comme Pierre de Milan, un autre médailleur du roi René. M. Chabouillet, à qui j'en parlais ces jours-ci, pencherait à le croire Napolitain. Ce n'est point par une raison de style, car il n'y a guère de médailleurs à Naples au xv^e^ siècle dont les œuvres puissent servir comme élément de critique et de rapprochement, mais par sa fidélité à la famille d'Anjou, dont il était absolument le domestique, dans le vrai sens du mot. Lorsque le frère du roi René a perdu le royaume de Naples, il est tout simple que les gens de sa maison l'aient suivi et par là même soient entrés au service de son rère.

Nous voyons Laurana terminer en 1481 le retable des Célestins d'Avignon ; celles de ses médailles qui sont datées le sont de 1471 ; s'il est du royaume, *del regno*, comme on disait en Italie à propos de Naples, il en était parti sans esprit de retour pour suivre la fortune de ses patrons.

A la supposition très-plausible de M. Chabouillet on peut ajouter une très-petite remarque : c'est que le nom de Laurana, qui a pour origine première *laurus*, c'est-à-dire l'idée de *laurier*, est peut-être particulièrement napolitain. Un peintre et architecte, mort très-vieux à la fin du xvi^e^ siècle, Tommaso Lauretti, est un Sicilien de Palerme ; un théologien célèbre du xvii^e^ siècle, qui mourut cardinal, Francisco Lorenzo Brancate de Lauria, était né à Lauria, qui est une ville de la Basilicate. Notre Laurana en serait-il originaire ?

Je terminerai par une dernière supposition. A propos des antiquités et des curiosités du Mans, j'aurai occasion de revenir dans la *Gazette* sur une bien belle œuvre qui se trouve à la cathédrale du Mans et qui n'est ni connue, ni estimée comme elle mérite de l'être parce qu'on ne s'est pas rendu compte de sa véritable origine.

C'est le sarcophage et la statue couchée de Charles d'Anjou ; elle est italienne absolument, aussi bien dans les enfants nus qui portent le cartel et dont le bas-relief sent le médailleur, que dans les lettres mêmes de l'inscription, qui sont de la plus pure forme antique, que dans les entrelacs du coussin et dans la figure tout entière.

C'est une œuvre contemporaine du Bambaja, mais moins sèche, plus souple, plus simple et absolument plus belle. Elle était pour moi entièrement italienne, de composition comme d'exécution et de sentiment, mais je n'y mettais aucun nom. Charles d'Anjou, comte du Maine, mort en 1472, était le frère du roi René. Il est tout simple que son tombeau ait été fait pour son frère, et que ce frère ait employé l'artiste qui avait été au service de Charles et qui était passé au sien. Dans ces conditions il paraît aussi simple que juste d'y voir une nouvelle œuvre de Laurana. Tout convient, le style et le goût, comme la date et l'origine. Je n'y aurais pas pensé si je n'avais vu l'article et la gravure de M. Trabaud. Mais maintenant la chose est si probable que l'attribution me paraît approcher de la certitude.

ANATOLE DE MONTAIGLON.

BIBLIOGRAPHIE

Les Projets primitifs pour la basilique de Saint-Pierre de Rome, par Bramante, Raphaël Sanzio, Fra Giocondo, les San Gallo, etc., publiés pour la première fois en fac-similé, avec des restitutions nombreuses et un texte, par le baron H. de Geymüller. Paris, Baudry, 1875-1880.

Souvent déjà, nous avons eu l'occasion d'entretenir les lecteurs de la *Gazette* et de la *Chronique*, du grand ouvrage auquel M. de Geymüller travaille depuis tant d'années et qui est appelé à combler une lacune si considérable dans l'histoire de l'architecture moderne : *les Projets primitifs pour la basilique de Saint-Pierre de Rome.*

Nous sommes heureux de pouvoir annoncer que cette publication monumentale vient enfin d'être achevée ; elle se compose d'un superbe volume de texte, imprimé par Chamerot et orné de vingt gravures et d'un atlas grand in-folio, contenant cinquante-cinq planches. Est-il nécessaire d'ajouter que les *Projets primitifs* tiennent toutes les espérances qu'avaient fait concevoir la grande compétence de M. de Geymüller dans les choses de l'architecture, son érudition si variée et si sûre, son ardent amour de la Renaissance en général et de Bramante en particulier ! L'enquête à laquelle l'auteur s'est livré pour rechercher dans les collections de l'Europe tout entière les documents peints, gravés, dessinés ou écrits se rapportant au nouveau Saint-Pierre, a été des plus fructueuses ; elle a mis au jour des centaines de pièces inédites. Mais il faut encore admirer davan-

tage la sagacité avec laquelle M. de Geymüller a classé ces innombrables matériaux, le plus souvent dépourvus de toute indication, rendu à chaque artiste les projets qui lui appartenaient, déterminé la place de chaque projet dans l'œuvre générale, en un mot éclairci et illustré la genèse de cette entreprise gigantesque, dont la réalisation a exigé plus d'un siècle C'est un travail qui ne sera pas refait.

Bramante occupe naturellement la place d'honneur dans l'ouvrage de M. de Geymüller : près de la moitié du volume lui est consacrée. Mais notre auteur a su réserver aussi les droits des collaborateurs ou des concurrents du fondateur de Saint-Pierre ; ses recherches éclairent d'une lumière nouvelle la biographie et l'œuvre de Giuliano de San Gallo, de Fra Giocondo, de Raphaël, d'Antonio da San Gallo, de Balthazar Peruzzi et de plusieurs autres maîtres éminents.

En thèse générale, le titre, trop modeste, adopté par M. de Geymüller ne donne qu'une idée imparfaite de l'importance de son travail. Nous n'avons pas seulement affaire à une monographie de Saint-Pierre, c'est une véritable histoire de l'architecture religieuse en Italie, depuis les débuts de la Renaissance jusqu'à la mort de Léon X, que nous avons devant nous. Ici l'auteur examine, dans les monuments antérieurs, les principes élémentaires de la basilique vaticane ; ailleurs il étudie les projets de dômes de Léonard de Vinci ; les travaux de Bernard Rossellino, sous Nicolas V, sont également l'objet d'un examen approfondi qui contribuera singulièrement à élucider cette partie de l'histoire de la Renaissance.

Nous ne saurions avoir la prétention, dans cette rapide esquisse, d'exposer tous les résultats nouveaux qu'apporte à la science ce travail si riche en informations et en idées. La *Gazette des Beaux-Arts* ne tardera d'ailleurs pas, nous l'espérons, à revenir sur les *Projets primitifs de Saint-Pierre de Rome* et à leur consacrer un compte-rendu plus en rapport avec leur importance. Mais nous ne voulons pas prendre congé de la publication de M. de Geymüller sans signaler la valeur exceptionnelle des planches qui l'accompagnent. Ces planches, presque toutes exécutées par les procédés de M. Dujardin, sont absolument dignes du texte auquel elles servent d'illustration. Ce ne sont pas des interprétations plus ou moins fidèles qu'elles nous offrent, ce sont les reproductions sincères, authentiques, des dessins tracés par la main de Bramante, de San Gallo et du divin Raphaël.

E. M.

—

L'Eau-forte en 1881. — 8e année. — Trente eaux-fortes par trente artistes. (Cadart, éditeur.)

Comme tous les ans, la maison Cadart a réuni, sous la forme d'un album, un choix remarquable de gravures dont la collection se recommande par les seuls noms des auteurs. Il y a dans l'*Eau-forte en* 1881 trente planches originales, sans compter un frontispice coloré et saisissant d'un artiste distingué, François Chifflart. Trente noms des plus aimés parmi les artistes de ce temps ont apporté leur concours à cet album. Paysages lumineux, scènes intimes profondément étudiées, visions et fantaisies, les aquafortistes de 1881 ont traité chacun avec une verve personnelle les sujets les plus variés ; à côté d'une tête de raffiné de Louis Leloir, spirituelle et nardie, on rencontre des acacias de Maxime Lalanne, des moissonneuses de J. Veyrassat ; auprès d'une scène de genre de Casanova, une pêcheuse d'Ulysse Butin ; à côté d'un clair de lune d'Emile Breton, une tête de fantaisie de Jules Goupil.

Le réalisme et la poésie fraternisent dans cet album comme dans un salon. MM. Desboutin, Hudaux-Martial, Delannoy, Appian, Armand Dumaresq, C. Mathey, P. Jazet, Gonzalez, Barillot, Brissot, Lhermitte, Brispot, Los Rios, Ch. Yon, Cortazzo, Héselline, Ch. Monginot, Lançon, Burnand, Toudouze, Charles Beauverie, etc., sont, dans des genres divers, les collaborateurs de cet ouvrage, et, à côté de leurs eaux-fortes, une préface alerte, sans prétention, de M. Jules Claretie, paye à Jules Jacquemart la dette du souvenir et parle avec autorité de l'art de la gravure dans cet album de l'eau-forte en 1881, et le complète en quelque sorte en marquant les étapes de cet art spécial, pour lequel a tant fait la maison Cadart.

—

Le Temps, 3 mars. — Une excursion en Italie (2e article), par Ch. Blanc.

Le Siècle, 1er mars. — L'exposition des aquarellistes, par H. Havard.

Journal des Débats, 2 mars. — Les projets primitifs pour la basilique de Rome, compte-rendu du livre de M. de Geymüller, par Charles Clément. — 3 mars. — Les origines de l'histoire, compte-rendu du livre de M. F. Lenormand, par G. Charmes.

Journal de la Jeunesse, 431e livraison. — Texte par J. Girardin, F. des Malis, E. Duhousset, Mme de Witt, née Guizot, et P. Vincent. Dessins : Tofani, Sandoz.

Le Tour du Monde, 1052e livraison. — De Cayenne aux Andes, par M. Jules Crevaux, médecin de première classe de la marine française. — Deuxième partie : Exploration de l'Iça et du Yapura — 1878-1879. — Texte et dessins inédits. — Douze dessins de Riou et P. Sellier, avec une carte des rivières Iça et Yapura.

Bureaux à la librairie Hachette et Ce, 79, boulevard Saint-Germain, à Paris.

Academy, 26 février. — Explorations archéologiques à Samothrace, par M. Conze (compte-rendu par A. S. Murray). — L'exposition de l'Académie Royale Ecossaise, par J. M. Gray. — Millais et la Société des beaux-arts, par Cosmo Monkhouse.

Athenæum, 26 février. — Nouvelles peintures de M. Rossetti. — L'ancien Londres, par J. Edward Price. — Syra, par S. Lambros.

CONCERTS DU DIMANCHE 6 MARS 1881

—

CONSERVATOIRE

Fragments de *Roméo et Juliette* (Berlioz) ; Concerto pour violon (Mendelssohn), joué par Sarasate ; Motet, double chœur sans accompagnement (J. S. Bach) ; Ouverture de *Fidelio* (Beethoven).

CONCERT PASDELOUP

La *Damnation de Faust* (Berlioz) : Marguerite, Mlle Caron ; Faust, M. Léon Achard ; Méphistophélès, M. Lauwers ; Brander, M. Labis.

CONCERT DU CHATELET

La *Damnation de Faust* (Berlioz) : Marguerite, Mlle Vergin ; Faust, M. Lamarche ; Méphistophélès, M. Claverie ; Brander, M. Bonjean.

BIBLIOTHÈQUE

DE

M. le baron M... D.., C...

LIVRES FRANÇAIS

ILLUSTRÉS

Suites de Vignettes

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 3

Du lundi 7 au mardi 15 mars 1881, à 2 heures

Me MAURICE DELESTRE, commissaire-priseur, rue Drouot, 27,

Assisté de M. ADOLPHE LABITTE, libraire-expert, rue de Lille, 4,

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

Exposition, chaque jour de vente, de 1 h. à 2 heures.

VENTE

DE

OBJETS D'ART

ET DE

CURIOSITÉ

Sculptures en marbre et en terre cuite, statue par Gaston Guitton, *beau crucifix en ivoire*, porcelaines de Saxe, de Chine et du Japon, bijoux, orfèvrerie, faïences, quelques armes, objets variés; *bronzes d'ameublement*, pendules Louis XIV; meubles des XVIIe et XVIIIe siècles, *Tapisseries.*

HOTEL DROUOT, SALLE N° 1

Le vendredi 11 mars, à deux heures

Commissaire-priseur :	Expert :
Me CHARLES PILLET	M. CH. MANNHEIM
10, r. la Grange-Batre.	7, rue St-Georges

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

Exposition, le jeudi 10 mars 1881, de 2 h. à 5 heures.

OBJETS D'ART — AUTOGRAPHES

TABLEAUX ANCIENS ET MODERNES

ANTOINE BAER

Expert

Paris, 2, rue Laffitte

BEAUX

DIAMANTS ET BIJOUX

Trois diadèmes, magnifique bracelet, bagues, boucles d'oreilles, broches, croix, etc., montés de diamants, de rubis, d'émeraudes et de saphirs.

Jolies tabatières et miniatures du temps de Louis XVI. Beau nécessaire de dame en vermeil avec chiffres en diamants, rubis et émeraudes.

VENTE

HOTEL DROUOT, SALLE N° 8,

Le samedi 12 mars, à deux heures

Me CH. PILLET	M. MANNHEIM
commissaire-priseur	expert
10, rue Gr.-Batelière	7, rue Saint-Georges

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE.

EXPOSITIONS :

Particulière :	*Publique* :
Jeudi 10 mars 1881	Vendredi 11 mars

De une heure à 5 heures

COLLECTION

DE

M. le Baron de BEURNONVILLE

TABLEAUX ANCIENS

des écoles

Française, Flamande, Hollandaise Italienne, École gothique

COMPOSANT LA

REMARQUABLE COLLECTION

de

M. le Baron de BEURNONVILLE

DONT LA VENTE AURA LIEU 3, RUE CHAPTAL

Dans le courant du mois d'avril prochain

Me CHARLES PILLET, commissaire-priseur, 10, rue de la Grange-Batelière.

Experts :

M. G. PETIT, 7, rue Saint-Georges,
M. FERAL, 54, faubourg Montmartre,
M. GEORGE, 12, rue Laffitte.

CHEZ LESQUELS SE DISTRIBUERA LE CATALOGUE

Expositions : particulière, les vendredi 1 et samedi 2 avril,
— publique, le dimanche 3 avril,
de une heure à cinq heures.

B. SOMMER

rue de Richelieu, 92.

Objets d'Art anciens de la Chine et du Japon
Spécialités de pièces d'Echantillons

PROVENANCE DIRECTE

VENTE
DE
TABLEAUX
DE
PREMIER ORDRE
ANCIENS & MODERNES
COMPOSANT LA GALERIE DE
M. JOHN W. WILSON

Dont la vente pour cause de départ aura lieu
EN SON HOTEL
3, Avenue Hoche, 3
LES LUNDI 14, MARDI 15 & MERCREDI 16 MARS 1881
à 2 heures

COMMISSAIRE-PRISEUR :	EXPERT :
Me CHARLES PILLET	**M. GEORGES PETIT**
10, rue de la Grange-Batelière	7, rue Saint-Georges

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

EXPOSITIONS :

PARTICULIÈRE :	*PUBLIQUE :*
Le vendredi 11 et samedi 12 mars 1881	Le dimanche 13 mars 1881

De 1 heure à 5 heures

Catalogue illustré, prix : 20 francs

COLLECTION DE M. ROXARD DE LA SALLE
DE NANCY

TABLEAUX ANCIENS

PAR

CAMPHUYSEN, GOYEN (VAN), HALS (FRANS),
HOOCH (PIETER DE), KAISER (TH. DE), NEER (VAN DER), RUBENS
VLIEGER (SIMON DE), NATTIER, DE BRAY
VAN DAEL, RIBERA, et autres

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 8
LE LUNDI 28 MARS 1881, A 2 HEURES 1/2

COMMISSAIRE-PRISEUR :	EXPERT :
Me CHARLES PILLET	**M. FÉRAL, Peintre**
10, rue de la Grange-Batelière	54, faubourg Montmartre

Chez lesquels se trouve le Catalogue

Expositions : **Particulière** : le Samedi 26 Mars 1881, de 1 heure à 5 heures
Publique : le Dimanche 27 mars 1881, — —

PRIME DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

ALBUM RELIÉ

DE

VINGT EAUX-FORTES

DE

JULES JACQUEMART

Tirées sur beau papier in-4 colombier, reliure en basane

TABLE DES GRAVURES

1. — Miroir français du XVIe siècle.
2. — Le Soldat et la Fillette qui rit, d'après Vander Meer.
3. — Bijoux antiques (musée Campana).
4. — Aiguière à grotesques d'Urbino.
5. — Scène espagnole, d'après Goya.
6. — Objets orientaux.
7. — Moïse, de Michel-Ange.
8. — Trépied ciselé par Gouthière.
9. — Bijoux du XVIe siècle.
10 — La Minerve de Besançon, bronze antique
11. — Bijoux (collection Czartoriski).
12. — Plat d'Urbino.
13. — Buste de Henri III (bronze).
14. — Vase à boire, argent et vermeil.
15. — Chez Berne-Bellecour.
16. — Vénus marine, bas-relief en bronze.
17. — Armes du XVIe siècle.
18. — Ivoire et céladons.
19. — Vase en émail cloisonné.
20. — Christ à la colonne.

Planches choisies dans la Collection de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS

La gravure *Christ à la Colonne* est complètement inédite

MM. les abonnés de 1881 pourront retirer un exemplaire de cet album, au bureau de *la Gazette*, au prix de 15 francs, au lieu de 40 francs, prix de vente (franco en province, 20 francs).

ON SOUSCRIT AU BUREAU DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

8, RUE FAVART, A PARIS

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

GRANDE IMPRIMERIE. — G. V. Larochelle, imp., 16, rue du Croissant. — Paris.

N° 11 — 1881. BUREAUX, 8, RUE FAVART. 12 mars.

LA

CHRONIQUE DES ARTS

ET DE LA CURIOSITÉ

SUPPLÉMENT A LA *GAZETTE DES BEAUX-ARTS*

PARAISSANT LE SAMEDI MATIN

Les abonnés à une année entière de la Gazette des Beaux-Arts *reçoivent gratuitement*
la Chronique des Arts et de la Curiosité.

PARIS ET DÉPARTEMENTS :

Un an . . . . . 12 fr. | Six mois. . . . . 8 fr.

CONCOURS ET EXPOSITIONS

—

Le concours d'architecture qui porte le nom d'**Achille Leclère** vient d'être jugé.

Le prix a été décerné à l'auteur du projet n° 3 (ancien n° 16), ayant pour devise : « Rivoli ». Cet auteur est M. Louis Poncet, né le 7 septembre 1853, élève de M. Vaudremer.

Deux mentions honorables ont été décernées en outre :

1° A l'auteur du projet n° 4 (ancien n° 15), ayant pour devise un aigle dans un cercle, M. Jules Saladin, né à Bolbec le 2 novembre 1857 ;

2° A l'auteur du projet n° 4, M. Joseph Esquié, né à Toulouse le 24 mai 1852.

Tous deux sont élèves de M. Daumet.

—

Jeudi s'est ouverte sous la présidence du grand-duc Alexis, dans les ateliers du peintre russe Saxe, 18, rue de Tilsitt, place de l'Étoile, l'exposition que les **Artistes russes** peintres et sculpteurs résidant à Paris ouvrent chaque année au bénéfice de la Société de secours mutuels et de bienfaisance qu'ils ont fondée il y a trois ans.

Cette exposition, d'après un projet en préparation, deviendrait permanente et serait un endroit de réunion pour les Russes, probablement un cercle.

—

Pour l'exposition de **Chalon**, les ouvrages devront être adressés à M. le maire de Chalon et arrivés le 20 avril au plus tard.

Les artistes des départements de l'Ain, de la Côte-d'Or, du Doubs, du Jura, de la Haute-Saône, de Saône-et-Loire, de l'Yonne, de la circonscription de Belfort, ainsi que ceux de Paris et de Lyon, sont seuls admis.

—

La Société des Amis des Arts, de **Nîmes**, constituée depuis quelques jours à peine, ouvrira sa première exposition le 14 mai 1881.

—

Une exposition des beaux-arts, des arts industriels et rétrospectifs s'ouvrira à **Alger** le 2 avril 1881 et durera jusqu'au 25 du même mois.

—

A **Dunkerque**, exposition du 17 juillet au 31 août. S'adresser à M Pottier, 16, rue Gaillon, avant le 30 juin. Envois directs à Dunkerque jusqu'au 1er juillet, au magasin général de la marine.

—

A **Dijon**, l'exposition s'ouvrira du 1er juin au 15 juillet.

—

A **Montpellier**, exposition par la Société artistique de l'Hérault. Ouverture le 24 avril 1881. Adresser les ouvrages à Montpellier, Salle des concerts, le 5 avril au plus tard. — S'adresser à Paris, à M. André, emballeur, 58, rue Notre-Dame-de-Lorette, qui est également désigné sur le programme de la dix-septième exposition artistique organisée par la Société des Amis des Arts de **Pau**, du 21 mars au 16 mai. Envois directs à Pau avant le 15 mars.

—

A **Madrid**, exposition de peinture, sculpture, etc., des artistes espagnols et étrangers.

Les ouvrages doivent être présentés à Madrid au local de l'Exposition « Paseo de la Castellana), du 1er au 10 avril 1881, par leurs auteurs ou les représentants de ceux-ci.

—

A **Strasbourg**, l'exposition durera du 1er juin au 31 juillet. Les lettres doivent être adressées au conservateur de la Société des Amis des Arts, à Strasbourg.

—

La Société hongroise des beaux-arts ouvrira son Exposition de printemps le 1er avril dans son palais de **Buda-Pesth**.

Jusqu'ici les artistes français qui ont pris part à ses expositions n'y ont été représentés que par des œuvres appartenant à des marchands de tableaux. Cette fois, le président, mû par le désir de servir les intérêts des deux pays, s'est adressé à l'Association des artistes français, présidée par M. du Sommerard, en lui demandant de vouloir bien servir d'intermédiaire pour faciliter des relations directes entre nos nationaux et l'Académie hongroise. Le comité de l'Association, s'empressant de répondre au désir exprimé par la Société des beaux-arts à Buda-Pesth, vient de décider que tous les documents relatifs aux expositions de cette Société seraient mis à la disposition des intéressés dans ses bureaux de la rue Bergère, 25.

Les expositions de la Société hongroise ont lieu deux fois par an; celle du printemps s'ouvre au commencement d'avril; celle d'automne le 1er octobre. La durée de chaque exposition est de deux mois, et tous les frais de transport et d'assurance sont à la charge de la Société.

—

A **Milan**, exposition des beaux-arts, œuvres d'artistes italiens, au Palais des Archives de l'Etat. Ouverture le 1er mai 1881, clôture le 31 juillet suivant.

—

Des travaux de réparation urgents à la toiture du Palais de l'Industrie contraignent le **Musée des Arts décoratifs** à fermer ses portes le 15 mars au soir.

Avis aux retardataires qui n'ont pas encore vu sa belle et intéressante exposition de peintures décoratives modernes.

L'administration va s'occuper activement d'organiser une nouvelle exposition qui servira à inaugurer sa réouverture dans le courant d'avril. La date en sera annoncée ultérieurement.

NOUVELLES

—

*** L'Académie des beaux-arts a élu correspondant, dans la section de peinture, M. Alma Taddema, à Londres, en remplacement de M. de Winne, décédé. Elle a en outre élu correspondant libre M. Carapanos, à Athènes, en remplacement de M. Visconti, décédé.

La même Académie a nommé jurés-adjoints pour prendre part aux divers jugements des concours de Rome en 1881 :

1° Dans la section de sculpture, MM. Falguière, Tournois, Lequesne, Schœnewerk;

2° Dans la section de gravure (gravure en médailles), MM. Alphée, Dubois et Degeorge;

3° Dans la section de musique, MM. Duprato, Membrée et Paladilhe.

*** Voici la liste des candidats présentés par la section d'architecture à l'Académie des beaux-arts :

En première ligne, M. Diet; en deuxième, M. Ginain; en troisième, M Daumet; en quatrième, M. André; en cinquième, M. Normand.

L'Académie a ajouté à cette liste les noms de MM. Davioud et Magne.

L'élection aura lieu dans la prochaine séance.

*** Des difficultés relativement graves se sont élevées entre l'administration des finances et la commission exécutive du Salon au sujet d'un droit de 10 0/0 que le Trésor entend prélever sur le chiffre des entrées.

M. Magnin, ministre des finances, voudrait également frapper d'un droit de 12.500 francs la gérance du buffet; mais les artistes ne l'entendent pas ainsi.

Selon eux, l'Etat, en leur concédant l'administration et la direction du Salon, a fait abandon de tous ses droits en leur faveur.

Deux délégués de la commission se sont présentés chez M. Turquet, à qui ils ont fait part des exigences de l'administration.

Le sous-secrétaire d'Etat aux beaux-arts leur a répondu qu'il en conférerait avec M. Magnin et qu'il ferait tous ses efforts pour donner satisfaction aux artistes.

A la suite de leur entrevue, M. Magnin a décidé qu'il ne serait perçu qu'un franc sur les recettes de l'Exposition, pour le principe.

*** Le comité formé pour l'érection de la statue de Rabelais, à Chinon, vient d'être informé par M. Turquet, sous-secrétaire d'Etat aux beaux-arts, que MM. Thiébaut frères étaient chargés de la fonte en bronze de la statue et des deux bas-reliefs qui doivent en décorer le piédestal.

Le ministre de la guerre a, de son côté, prévenu le comité qu'il demandait au président de la République la cession gratuite de quinze mille kilos de vieille fonte pour subvenir à une partie des frais de cette œuvre nationale.

Dans une réunion récente, tenue chez M. Wilson, sous-secrétaire d'Etat aux finances, sous la présidence de M. Joubert, député de Chinon, le comité a décidé qu'une grande représentation avec conférence serait donnée au bénéfice de la souscription.

*** M. Paul Baudry doit exposer cette année, au Salon, le magnifique plafond qu'il vient d'achever pour la Cour de cassation.

Cette œuvre symbolise la Loi sur son trône, entourée de ses attributs : l'Equité, la Prudence, la Vigilance, la Jurisprudence, l'Autorité, sous les traits de belles et fières jeunes femmes, recevant le serment d'un magistrat en robe rouge.

Plusieurs députés, paraît-il, sont en instance pour que cette page magistrale soit détournée de sa destination et placée au Corps législatif, derrière la tribune présidentielle, où elle serait plus en vue que dans la salle des délibérations d'une cour de justice.

*** En compulsant des documents relatifs à l'ordre des chevaliers de Jérusalem, un curieux vient de découvrir, aux Archives nationales, un autographe de Corneille. On sait combien ils sont rares : à peine en existe-t-il cinq ou six. C'est donc une trouvaille de grand prix.

C'est un dénombrement des terres possédées par le poète sur la commanderie de Sainte-Vaubourg, au Val-de-la-Haye, près Rouen. Il porte une très-belle signature de Pierre Corneille. L'acte est daté de 1653 et renferme des indications précieuses sur la fortune assez importante que possédait alors celui qui devait mourir dans la pauvreté.

Cet autographe va être mis sous verre et placé dans la galerie ouverte au public.

*** M. Daniel Vierge, l'habile dessinateur, vient d'être frappé subitement d'hémiplégie : il a tout le côté droit paralysé ; on espère cependant qu'il sera promptement rétabli.

Vierge avait commencé l'illustration de *Gil Blas* et de *Don Pablo de Ségovie*.

*** On vient de distribuer à la Chambre des députés le texte du projet de loi ayant pour objet la création d'une Ecole nationale d'art décoratif et d'un Musée national à Limoges.

*** Par décret en date de 9 mars 1881, M. Flahaut (Léon), artiste peintre, est nommé chevalier dans l'ordre national de la Légion d'honneur. — Médaille en 1869. Médaille de 2e classe en 1878. Hors concours.

*** M. Ph. Burty est envoyé en Russie, en mission artistique. Il est chargé de visiter les musées et particulièrement les Musées et Ecoles d'art décoratif de Saint-Pétersbourg et de Moscou.

*** Le gouvernement anglais vient d'envoyer au Musée des arts décoratifs le moulage d'un monument indien fort remarquable. C'est la porte d'un monument bouddhiste.

Elle ne mesure pas moins de 11 mètres de hauteur et est ornée de sculptures symboliques représentant des animaux fantastiques, des personnages et des plantes.

*** La Société des Amis des Arts de la Touraine vient de se constituer sur les bases habituelles à ce genre de Sociétés. Elle se compose d'artistes et d'amateurs : les femmes peuvent en faire partie ; des personnes étrangères au département d'Indre-et-Loire peuvent être nommées membres correspondants. La cotisation annuelle est de 10 fr. Les statuts de la Société ont reçu l'approbation préfectorale. Le comité d'organisation est composé de MM. L. Lobin, Léon Palustre, Meffre, Grodvolle, Paul Briand, Pitard et Mahien.

*** Aquila, chef-lieu de l'Abruzze ultérieure, située à 190 kilomètres de Naples, va élever une statue à Salluste. C'est dans cette ville qu'est né le célèbre historien, an 86 avant Jésus-Christ. Dans sa dernière séance, le conseil communal d'Aquila a voté, pour lui ériger un monument, la somme de 10.000 fr.

LA QUESTION ORIENTALE
DANS LA VIE DE LÉONARD DE VINCI

Au rédacteur en chef,

Dans la seconde moitié de l'excellent article sur les écrits de Léonard de Vinci, qui a paru dans le dernier numéro de la *Gazette des Beaux-Arts*, ainsi que dans le numéro 7 de la *Chronique*, M. Charles Ravaisson, votre savant collaborateur, a expliqué ses vues sur la possibilité d'un voyage du grand maître en Orient, dont j'ai recueilli des preuves dans des manuscrits bien connus, mais point encore déchiffrés. Tout en réservant la publication intégrale de ces documents fort curieux pour les volumes où je réunirai les écrits de Léonard de Vinci sur les Beaux-Arts, sa correspondance, etc., j'ai cependant jugé à propos de donner d'avance quelques détails dans un essai qui a paru le 17 février dernier dans la *Zeitschrift für bildende Kunst* de Leipzig (pages 133-141) sur la question d'un voyage de Léonard en Orient.

Permettez-moi donc, monsieur le rédacteur en chef, de mettre sous les yeux des lecteurs de la *Chronique* quelques preuves nouvelles qui me paraissent expliquer plus clairement la nature des engagements qui, selon moi, ont retenu Léonard en Orient non pour des mois, mais bien pour des années. En écrivant l'article de la *Revue de Leipzig*, je n'avais d'autre but que de démontrer que le maître avait réellement visité l'Orient. Je n'ai pas voulu préciser l'époque de sa vie pendant laquelle le voyage en Orient a dû avoir lieu. J'ai seulement étendu ce séjour à une durée *d'au moins deux ans*.

Parmi les 2.200 feuillets, tous écrits de droite à gauche et de la main de Léonard (à l'exception de deux), qui forment le célèbre *Codex Atlanticus* de la bibliothèque ambrosienne à Milan, j'ai réussi à déchiffrer des *minutes* de lettres portant l'adresse : « Au chancelier d'Etat de Syrie, représentant de Sa Sainteté le Sultan du Caire (*Al diodario di Soria locotenente del sacro soltano di Babilonia*).» Le texte de ces minutes, qui est très-difficile à lire, abonde en corrections, modifiant la pensée, ainsi que le fait celui qui écrit une lettre où entrent en jeu des intérêts personnels et délicats.

Voici le commencement de la seconde de ces minutes :

« Je me trouve ici, en Arménie, pour me livrer avec dévouement aux travaux dont vous m'avez chargé en m'y envoyant. Pour commencer dans les contrées qui me paraissaient le plus à notre propos, je suis entré dans la ville de Chalindra. C'est une ville voisine de notre frontière qui est située sur les côtes, au pied du mont Taurus, etc. (Ritrovandomi io in queste parte derminia a dare con

amore e sollicitudine opera acquello vfitio pel quale tu mi mandasti e nel dare principio in quelle parte che a me pareano esser piv al proposito nostro entrai nel (la) città di Chalindra vicina ai nostri confini, etc.) »

Une autre lettre commence par ces mots : « Je ne mérite pas, o diotario, d'être accusé de paresse comme vos reproches paraissent l'indiquer. Mais bien plutôt, comme votre bienveillance, qui a créé pour moi la charge que j'ai obtenue de vous, est sans limite, je me sens obligé à faire les recherches et à approfondir avec ardeur les raisons d'effets si considérables et si étonnants, mais cette affaire m'a bien coûté du temps, etc. (Non sono ho diotario da essere datte imputato di piegritia chome le tue rampognie par che accenino. Ma liffrenato amore il quale ha creato il benifitio chio posseggo datte ecquello che ma constretto chon somma sollecitudine a cerchare e con diligientia anvesstighare la chausa di si grande e stupendo effetto, la qual cosa non sanza tempo a potuto avere effetto).»

La minute qu'on vient de lire n'a cependant pas servi pour la réponse envoyée au *diotario*. Léonard n'a pas fini cette lettre. Il en a commencé une autre traitant des mêmes questions, mais cachant mieux son irritation des reproches auxquels il se voyait exposé de la part de son maître.

Il résulte du long rapport que Léonard s'était engagé à faire — le brouillon de ce rapport existe également parmi les manuscrits autographes de Windsor-Castle et de Milan — il résulte, selon moi, que Léonard avait été envoyé d'Égypte en Asie Mineure comme ingénieur du sultan Kaït-Bai en mission spéciale. D'après les documents arabes dont M. le professeur Schéfer, membre de l'Institut, a bien voulu me communiquer des extraits, ce sultan égyptien aurait fait un voyage, en 1477, dans les vallées de l'Euphrate et du Tigre, pour inspecter les forteresses qui, environ quarante ans plus tard, devaient tomber entre les mains des Turcs. En 1483 il y eut en Syrie, et surtout à Alep, un tremblement de terre épouvantable auquel le terme « *grande e stupendo effetto* » paraît faire allusion. Léonard parle en détail, dans son rapport « de la ruine de la ville et du désespoir des habitants ». Ces descriptions sont illustrées par des dessins de sa main qui représentent des rochers dont les noms arabes sont notés avec des lettres italiennes et par une petite carte géographique de l'Arménie.

Je regrette de ne pas pouvoir traiter ici la question de savoir si Léonard de Vinci, qui est accusé par Vasari d'avoir été un libre penseur, s'était fait musulman pour le temps des engagements en question ni de ne pouvoir parler de son séjour en Egypte dont les preuves me paraissent être non moins fondées.

Il y a deux époques, dans la vie de l'artiste, sur lesquelles nous ne possédions jusqu'à présent aucun renseignement. Après des recherches minutieuses dans les archives de Milan et de Florence pour compléter les lacunes dans la biographie du maître, si légèrement écrite par Vasari, on a dû avouer que dans les années 1473 à 1477 et 1481 à 1485 le grand artiste n'est mentionné nulle part. En 1472, à l'âge de 20 ans, l'ancien élève de Verrocchio est mentionné comme peintre indépendant dans les comptes de la compagnie de'Pittori. Il n'y est plus en 1473 et pendant les années suivantes. S'il figure dans des actes judiciaires de l'année 1477 comme témoin de certains faits qui s'étaient passés dans l'atelier de Verrocchio, je ne suis pas de l'avis d'en déduire une conclusion pour son séjour à Florence, pendant les cinq années précédentes pendant lesquelles il aurait fait d'après une supposition ingénieuse de M. Ravaisson une visite au Righi. En 1480, Léonard avait reçu à Florence une commande pour faire un tableau, mais il est prouvé que ce tableau n'a pas été exécuté par lui. En 1481, d'après un autre document, une provision de bois fut payée à un « maître Léonard pour une peinture de l'horloge », mais je crois qu'il n'est question ici que d'un artisan portant le même nom. Le document le plus ancien qui prouve son arrivée à Milan est de l'année 1487. Après le départ de Verrocchio à Venise (en 1484), Rustici se liait à Florence avec Léonard. Il n'est donc point probable qu'il se soit fixé à Milan plus tôt que vers l'année 1486. Dans les douze manuscrits de l'Institut j'ai trouvé un fort curieux plan d'un pont « da Gostantinopoli a Pera ». C'est un projet auquel le maître doit avoir travaillé. En outre il n'y a rien dans ces manuscrits qui pourrait, d'après ma conviction, affirmer ou infirmer d'une manière décisive les documents que je viens de citer. Je dois aussi dire que les douze manuscrits de l'Institut, qui du reste forment à peine un quart de l'ensemble des manuscrits de Léonard, sont plus importants pour les connaissances scientifiques du grand Florentin que pour les études artistiques, et le peu de renseignements biographiques qu'ils contiennent n'ont pas échappé aux recherches d'Oltrecchi, publiées par Amoretti en 1804.

JEAN-PAUL RICHTER.

CORRESPONDANCE DE BELGIQUE

—

Des expositions sont annoncées ; quelques-unes ont ouvert déjà ; et parmi celles-ci, l'*Essor*, un cercle d'élèves et d'anciens élèves de l'Académie, qui se montre à l'œuvre pour la cinquième fois. Demain, ce sera la *Chrysalide*, puis la *Société des Aquarellistes* ; la chronique ne chômera pas.

Je me suis rendu à l'appel des jeunes gens de l'*Essor*. Hélas ! ces jeunes gens, sauf de rares exceptions, m'ont paru très-vieux et d'une rouerie sans pareille, même dans le médiocre qui est la note générale. Ni élan, ni recherche ingénue ; la plupart sont des brosseurs, gâtés avant le temps par l'atelier ; et vraiment on a le droit de s'inquiéter, quand on sait que c'est là la fournée des peintres qui suit immédiatement celle dont vous avez vu les œuvres à la dernière Exposition universelle.

A force de chercher, peut-être recueillerait-on une tendance : les meilleurs, en effet, parmi les mauvais, établissent assez justement les relations de ton ; c'est le signe d'une éducation de l'œil ;

ce n'est pas la preuve d'un tempérament de peintre. L'an dernier, du moins, l'Exposition s'animait des vives pochades de M. Hoelerick; il y avait là une promesse d'art, mais M. Hoelerick n'a pas recommencé, et les salles semblent bien mornes, privées qu'elles sont d'un petit coin où le coloris jette ses flambées.

Ce qui m'épouvante, ce qui a dû en épouvanter d'autres que moi, c'est la facilité avec laquelle tous ces jeunes artistes se passent de tout ce qui constitue la science élémentaire, la mise en place, le dessin, la perspective. Comme ils n'ont point d'idéal et que leurs incorrections ne sont pas rachetées par des traits de force et des hardiesses de caractère, jugez de ce qui leur reste. Les trois quarts de ces carrés de peinture ne seraient point admis aux expositions qui se respectent, le quart restant aurait besoin lui-même d'être échenillé. Et pourtant, je serais désolé que l'*Essor* cessât de vivre; mais je l'engage à se montrer sévère dans les choix, à ne pas tout accepter sans contrôle, à mériter l'estime en commençant par s'estimer elle-même.

Il n'y a peut-être, cette année, que les dessins de M. Lynen et les petits tableaux de M. van Leemputten devant lesquels il soit permis de s'arrêter avec quelque complaisance. Ce dernier possède un sens des colorations soyeuses et fines qui n'est pas commun; l'influence d'Alfred Verwée y est bien pour quelque chose; mais tant mieux, puisqu'elle l'incline au goût du bon morceau et à la distinction du ton. Il est certain que la *Tourbe*, avec ses gris d'air ardoisant le ras du sol et ses estampes sourdes où coule, toutefois, la lumière, dénote une santé d'instinct qui ne se rencontre nulle part chez le reste des exposants. Je les mets donc à part, tout en signalant un côté de virtuosité qui, chez un praticien jeune, est un danger; il n'est pas bon d'arriver d'emblée.

Quant à M. Lynen, le reproche de virtuosité n'est pas de ceux qu'on pourrait lui faire; son *Atelier* dénote une conscience difficile à se satisfaire; tout d'abord, on est frappé par la netteté de l'aspect, la justesse des valeurs et la douceur du ton général; puis l'œil passe au détail de l'exécution et l'on s'aperçoit que les ombres sont transparentes, les lumières moelleuses et noyées, le coloris général délicatement voilé, comme si une fumée brouillait le fouillis que l'artiste a représenté. On sent qu'on est en présence d'un esprit attentif, duquel on peut espérer des études nourries et une formule rationnelle. Il suffit, d'ailleurs, de voir les dessins de M. Lynen pour être assuré qu'il ne perd pas une occasion de s'initier au détail de la vie moderne. Ses coins brouillassés, cafés-concerts et cafés-restaurants, bals publics, galops de passants par les rues et les places, ont du mouvement et de la décision; non-seulement la notation est vigoureuse, mais le procédé est pittoresque, d'un jet, avec des ombres grasses et veloutées découpant des clairs vivement allumés. Je signale avec d'autant plus de plaisir le fait de cet artiste observateur que les dessinateurs sont rares en Belgique, par suite du manque presque absolu de publications illustrées.

Naturellement, le paysage domine à l'*Essor*: avec un peu d'attention et d'habitude, on arrive à faire proprement un terrain, tandis que la moindre étude de figure exige des connaissances spéciales. C'est un signe des temps qu'aux expositions, grandes et petites, les paysagistes sont en plus grand nombre que les peintres de l'homme. Ils s'appellent ici de Greeff, Broeckx, Clary Evrard, Hamesse, Houyoux, Nadez, Van Damme, et cætera. Pour ma part, je n'ai retenu qu'un *Marais* du premier, bonne impression grise, une *Carrière* du second, enlevée du coup, dans des gammes pâles et fines, de M. Clarys une étude de *Lions* et des *Vaches au pâturage*, de M. Evrard des scènes d'inondations, de M. van Damme des taches de bestiaux au vert. Chez eux, du moins perçait un accent de nature qui rendait indulgent pour les lourdeurs et les incohérences de la facture. D'autres, plus adroits, MM. Herbo, van Gelder, Frédéric, avaient, en retour, des tons de vieille peinture rancie.

L.

BIBLIOGRAPHIE

Le livre, numéro du 10 mars (Quantin, éditeur).

Baudelaire inconnu, préfaces inédites des *Fleurs du Ma*, par Octave Uzanne. — *Jamet le jeune* (4e article), par Gustave Mouravit. — *Charles Nodier*, d'après sa correspondance, par Daniel Bernard. — *Un bibliomane conservateur*, par G. H. J. — *Chronique du Livre*: Renseignements et Miscellanées. — Gravures hors texte: *Un bibliomane conservateur*, gravure de Charpentier.

Saint-Nicolas, no 14. — Texte, par Marie Talandier. — Illustrations par B. de Monvel, Chafranski, A. Poirson, etc.

Librairie Ch. Delagrave, à Paris, et chez tous les libraires.

Le Tour du Monde, 1053e livraison. — De Cayenne aux Andes, par M. Jules Crevaux, médecin de première classe de la marine française. — Deuxième partie: Explorations de l'Iça et du Yapura. — 1873 1879. — Texte et dessins inédits. — Douze dessins de Riou

Journal de la Jeunesse, 432e livraison. — Texte, par J. Girardin, Frédéric Dillaye, Mme Howit, Aimé Giron et Mme Gustave Desmoulins. — Dessins: Tofani, Riou, Ferdinandus, Mesnel.

Bureaux à la librairie Hachette et Cie, 79, boulevard Saint-Germain, à Paris.

Academy, 5 mars. — Description de la villa romaine, située près de Brading, par C. Nicholson. (compte-rendu, par C. Trice Martin). — Histoire des origines de l'art en Angleterre, par H. Middleton.

Athenæum, 5 mars. — Notes de Rome, par R. Lanciani.

CONCERTS DU DIMANCHE 13 MARS 1881

CONCERT PASDELOUP

La *Damnation de Faust* (Berlioz); Mlle Caron, MM. Léon Achard, Lauwers, Labis.

CHATELET

La *Damnation de Faust*; Mlle Vergin, MM. Claverie, Lamarche, Dethurens.

OBJETS D'ART — AUTOGRAPHES

TABLEAUX ANCIENS ET MODERNES

ANTOINE BAER

Expert

Paris, 2, rue Laffitte

COLLECTION
De feu Jules JACQUEMART

AQUARELLES ET DESSINS
ESTAMPES
Œuvres de feu Jules Jacquemart
TABLEAUX et ESTAMPES par DIVERS
Objets de l'Orient
Armes, bronzes, sculptures, porcelaines, miniatures indiennes, étoffes et tapis, joli meuble de la Renaissance en bois sculpté et autre meuble incrusté de nacre et de filets de cuivre.

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 8
Le lundi 11 avril 1881 et jours suivants, à deux heures.

Me CHARLES PILLET, commissaire-priseur, 10, rue de la Grange-Batelière.
Experts :
M. Charles MANNHEIM, rue St-Georges, 7;
M. CLÉMENT, 3, rue des Saint-Pères;
M. G. PETIT, 7, rue Saint-Georges,
CHEZ LESQUELS SE DISTRIBUE LE CATALOGUE
EXPOSITIONS :
Particulière, le samedi 9 avril 1881.
Publique, le dimanche 10 avril 1881,
de 1 heure à 5 heures.

BEAU MOBILIER ARTISTIQUE
Belles porcelaines de Sèvres, Saxe, Chine, etc., faïences italiennes, etc., curiosités, argenterie, bijoux et miniatures
Buste en marbre de LANZIROTTI,
BRONZES D'ART ET D'AMEUBLEMENT
Meubles anciens et de style et étoffes brochées et brodées
SUITE DE 5 BELLES TAPISSERIES D'AUBUSSON
Tapisseries des Flandres
En partie appartenant à **Madame de R...**
VENTE
HOTEL DROUOT, SALLE N° 8,
Les lundi 14 et mardi 15 mars 1881, à 2 heures.

Me ESCRIBE	M. A. BLOCHE
comm.-pr.	expert
6, rue de Hanovre.	44, rue Laffitte

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE.
Exposition, le dimanche 13 mars 1881

LIVRES ANCIENS & MODERNES
OUVRAGES A VIGNETTES
GRAVURES
Illustrations du XVIIIe siècle
VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 4
Les vendredi 18 et samedi 19 mars 1881 à deux heures.

Me MAURICE DELESTRE, commissaire-priseur, rue Drouot, 27,
Assisté de M. J. MARTIN, expert, rue Seguier, 18.
Exposition, le jeudi 17 mars, de 2 h. à 4 h.

VENTE AUX ENCHÈRES PUBLIQUES
DE
TABLEAUX MODERNES
PAR
Th. Rousseau, Corot, Baron, Chintreuil, J. Dupré, Boudin, Damoye, Dameron, Gonzalès Brown, etc.
Objets d'art et Gravures
HOTEL DROUOT, SALLE N° 9
Le lundi 14 mars 1881, à 2 h.

Par le ministère de Me HENRI LECHAT, commissaire-priseur, rue Baudin, 6 (square Montholon),
Assisté de M. COURNERIE, expert, rue de Lyon, 35.
Exposition publique, le dimanche 13 mars, de 1 h. 1/2 à 5 heures.

VENTE PAR SUITE DU DÉCÈS DE
M. SALMON
Restaurateur des tableaux des Musées nationaux
TABLEAUX ANCIENS
ET MODERNES
GRAVURES
HOTEL DROUOT, SALLE N° 6
Le lundi 14 mars 1881, à 2 heures

Me ALBINET, commissaire-priseur, 84, rue de Maubeuge.
M. HORSIN DÉON, peintre-expert, 6, place de Valois.
Exposition, dimanche 13 mars 1881, de 1 h. 1/2 à 5 heures.

Tableaux
ANCIENS ET MODERNES
2 BELLES TAPISSERIES DU TEMPS DE LOUIS XIV
VENTE
HOTEL DROUOT, SALLE N° 1
Le samedi 19 mars 1881, à 2 heures
LE CATALOGUE SE DISTRIBUE CHEZ

Me ESCRIBE,	M. HARO
commissaire-priseur,	expert, 14, r. Visconti
6, rue de Hanovre	et rue Bonaparte, 20.

EXPOSITIONS :

PARTICULIÈRE	PUBLIQUE
le jeudi 17 mars,	le vendredi 18 mars

De une heure à cinq heures

TABLEAUX ANCIENS
et
PORCELAINES ANCIENNES
DÉPENDANT DE LA COLLECTION DE
M. LE BARON VAN H***

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 8
Le vendredi 18 mars, à deux heures

Par le ministère de Me CHARLES PILLET, commissaire-priseur, 10, rue de la Grange-Batelière,

Assisté de

M. FÉRAL peintre-expert 54, faubg Montmartre	M. MANNHEIM expert 7, rue Saint-Georges

Expositions : particulière, mercredi 16 mars,
— publique, jeudi 17 mars,
de une heure à cinq heures.

---

30 TABLEAUX
Par Ed CHAIGNEAU

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 5
Le samedi 19 mars, à deux heures

Me LÉON TUAL commissaire-priseur, 39, r. de la Victoire	M. FÉRAL peintre-expert 54, faub. Montmartre

EXPOSITIONS

Particulière : Jeudi 17 mars 1881	*Publique :* Vendredi 18 mars

de une heure à cinq heures

MÉDAILLES
ET
PLAQUETTES ITALIENNES
Des XVe et XVIe Siècles
Provenant de la collection de M. *** de Londres

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 9
Le samedi 19 mars 1881, à 2 heures

Me MAURICE DELESTRE, commissaire-priseur, rue Drouot, 27,
Assisté de MM. ROLLIN et FEUARDENT, experts, rue de Louvois, 4,

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

LETTRES
AUTOGRAPHES
DOCUMENTS HISTORIQUES
VRES ILLUSTRES, MINIATURES et DESSINS

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 7
Le jeudi 17 mars 1881, à 2 heures

Me MAURICE DELESTRE, commissaire-priseur, rue Drouot, 27,
Assisté de M. ÉTIENNE CHARAVAY, expert, rue de Seine, 51,

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

Exposition, le mercredi 16 mars, de 2 heures à 5 heures.

Intéressante Collection

OBJETS D'ART & DE CURIOSITÉ
SCULPTURES EN MARBRE

Deux jolis groupes composés chacun de deux enfants

Deux beaux chapiteaux Renaissance

SCULPTURES EN BOIS ET EN IVOIRE

Suite de groupes et statuettes du XVe siècle à décor polychrome

Coffrets gothiques en bois

ORFÈVRERIE

Très-grande croix du XVe siècle et grand ostensoir du XVIIIe siècle

ARMES ET FERS

Buste applique en faïence de Lucca della Robbia, objets divers, cruches en grès de Flandre, des XVIe et XVIIe siècles, statuettes en vieux Saxe.

Dinanderie, bronzes, meubles, bahuts et devants de coffre en bois sculpté

Curieuse table gothique de changeur

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 8
Les lundi 21 et mardi 22 mars 1881, à 2 heures

Commissaire-priseur : Me CHARLES PILLET 10, r. la Grange-Batre.	Expert : M. CH. MANNHEIM 7, rue St-Georges

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

EXPOSITIONS :

Particulière : Le samedi 19 mars	*Publique :* Le dimanche 20 mars

de une heure à 5 heures

BIBLIOTHÈQUE
DE
M. J. RENARD (de Lyon)
LIVRES
RARES ET PRÉCIEUX
Imprimés et manuscrits
La plupart Français et Latins

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 3
Du lundi 21 au mercredi 30 mars 1881, à une heure et demie

Me MAURICE DELESTRE, commissaire-priseur, rue Drouot, 27,
Assisté de M. ADOLPHE LABITTE, libraire-expert, rue de Lille, 4,

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

Exposition, le dimanche 20 mars, de 2 h. 4 heures.

B. SOMMER
rue de Richelieu, 92.
Objets d'Art anciens de la Chine et du Japon
Spécialités de pièces d'Echantillons
PROVENANCE DIRECTE

VENTE
DE
TABLEAUX
DE
PREMIER ORDRE
ANCIENS & MODERNES
COMPOSANT LA GALERIE DE
M. JOHN W. WILSON

Dont la vente pour cause de départ aura lieu
EN SON HOTEL
3, Avenue Hoche, 3
LES LUNDI 14, MARDI 15 & MERCREDI 16 MARS 1881
à 2 heures

COMMISSAIRE-PRISEUR :	EXPERT :
Me CHARLES PILLET	**M. GEORGES PETIT**
10, rue de la Grange-Batelière	7, rue Saint-Georges

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

EXPOSITIONS :

PARTICULIÈRE :	*PUBLIQUE :*
Aujourd'hui samedi 12 mars 1881	Le dimanche 13 mars 1881

De 1 heure à 5 heures

Catalogue illustré, prix : 20 francs

COLLECTION DE M. ROXARD DE LA SALLE
DE NANCY

TABLEAUX ANCIENS
PAR
CAMPHUYSEN, GOYEN (VAN), HALS (FRANS),
HOOCH (PIETER DE), KAISER (TH. DE), NEER (VAN DER), RUBENS
VLIEGER (SIMON DE), NATTIER, DE BRAY
VAN DAEL, RIBERA, et autres

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 8
LE LUNDI 28 MARS 1881, A 2 HEURES 1/2

COMMISSAIRE-PRISEUR :	EXPERT :
Me CHARLES PILLET	**M. FÉRAL, Peintre**
10, rue de la Grange-Batelière	54, faubourg Montmartre

Chez lesquels se trouve le Catalogue

Expositions : **Particulière** : le Samedi 26 Mars 1881, de 1 heure à 5 heures
Publique : le Dimanche 27 mars 1881, — —

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

GRANDE IMPRIMERIE. — G. V. Larochelle, imp., 16, rue du Croissant. — Paris.

N° 12 — 1881. BUREAUX, 8, RUE FAVART. 19 mars.

LA

CHRONIQUE DES ARTS

ET DE LA CURIOSITÉ

SUPPLÉMENT A LA *GAZETTE DES BEAUX-ARTS*

PARAISSANT LE SAMEDI MATIN

Les abonnés à une année entière de la Gazette des Beaux-Arts *reçoivent gratuitement la* Chronique des Arts et de la Curiosité.

PARIS ET DÉPARTEMENTS :

Un an . . . . . 12 fr. | Six mois. . . . . 8 fr

MOUVEMENT DES ARTS

Galerie de M. John W. Wilson.

MM. Charles Pillet et Georges Petit.

TABLEAUX MODERNES

L'*Angelus*, de Millet, 160.000 fr. ; *Halte de cavaliers*, de Meissonier, 125.000 fr. ; *Intérieur de cour en Italie*, de Decamps, 36.800 fr. ; la *Sentinelle*, de Bargue, 28.000 fr. ; *Joueur de flûte*, de Bargue, 30.000 fr. ; *Sous la feuillée*, de Diaz, 16.500 fr. ; *Soleil couchant*, de Corot, 12.000 fr. ; *Vallée de la Sole*, de Troyon, 19.200 fr. ; *Tigre et serpent*, de Delacroix, 24.100 fr. ; *Arabes à la chasse*, de Pasini, 6.000 fr. ; *Portrait de l'artiste*, de Ricard, 3.100 fr., acheté pour le Louvre par M. Turquet ; *Cour de maison*, de Fortuny, 5.100 fr. ; le *Message*, de Roybet, 12.050 fr. ; la *Mare*, de Diaz, 12.300 fr. ; le *Marais*, de Daubigny, 12.550 fr. ; *Venise*, de Ziem, 17.500 fr. ; *Faneuse*, de Millet, 23.700 fr. ; *Tigre surpris par un serpent*, de Delacroix, 24.100 fr. ; *Hameau en Normandie*, de Rousseau, 20.000 fr. ; la *Mare*, de Troyon, 31.500 fr. ; *Sommeil de la Nymphe*, de Troyon, 1.650 fr. ; *Tête de femme*, de Couture, 900 fr. ; la *Ferme*, de Troyon, 3.400 fr. ; *Intérieur flamand*, de Leys, 4.900 fr. ; les *Babouches*, de Delacroix, 1.320 fr. ; un *Bouquet d'œillets*, de Muller, 820 fr. ; *Tête de bélier mort*, de Troyon, acheté pour le Musée du Louvre par M. Turquet, 1.510 fr.

TABLEAUX ANCIENS

Frans Hals, *Portraits de Scriverius et de sa femme*, adjugés au Musée de Berlin pour 80.000 fr. ; le grand *Portrait de P. Ven der Broeke*, adjugé à 78.000 fr. ; celui d'*Un membre de la famille de Schade*, à 43.100 fr. ; le *Bal*, de Pieter Codde, poussé par le Musée de Bruxelles jusqu'à 30.000 fr., a été acquis par le Musée de Berlin pour 34.900 fr. ; le *Bac*, de Salomon van Ruisdael, 32.000 fr., au Musée de Bruxelles ; une *Vue de Dordrecht*, par Van Goyen et A. Cuyp, 30.500 fr. ; la *Kermesse*, de Cornelis Dusart, 15.500 fr. ; l'*Artiste dessinant d'après nature*, de Cuyp, 73.000 fr. ; le *Calme*, de Willem van de Velde, 21.000 fr. ; *Une fête*, par Dirck Hals, adjugée pour 6.000 fr. au Louvre ; le *Pont de bois*, de Decker, et l'*Intérieur hollandais*, de Koedyck, acquis par le Musée de Bruxelles, 5.000 fr. chacun ; la *Naumachie*, de Lavreince, 3.000 fr. ; le *Plat de Delft*, par Kalf, 3.200 fr. ; la *Perdrix*, de A. de Vois, 5.000 fr. ; l'*Enfance de Bacchus*, de Poussin, 9.000 fr. ; le *Comte de Bastard*, par Perronneau, 5.050 fr. ; *Grande fête patronale*, de Demarne, 8.100 fr. ; *Cache cache*, de Fragonard, 8.100 ; *Lady Ellenborough*, de Lawrence, 10.000 ; la *Maréchale de Luxembourg*, de Lancret, 17.500 fr. ; les *Plaisirs du camp*, de Pater, 17.000 ; l'*Ile enchantée*, de Watteau, 20.000 fr. ; le *Portrait d'homme*, de Rembrandt, 200.000 fr. ; un *Rabbin*, id., 10.000 fr. ; le *Golgotha*, id., 9.150 fr. ; *Etienne Gardinet*, par Holbein, 66.700 fr. ; *Intérieur de cuisine*, par Teniers, 23.000 fr. ; le *Festin des singes*, id., 6.200 fr. ; l'*Enfant à la gaufre*, de Maas, 10.500 fr. ; le *Dam*, de Berckeyde, 8.300 fr. *Clair de Lune*, de Van der Meer, 5.300 fr. ; la *Veuve*, de Reynolds, 15.500 fr. ; la *Halte*, de Morland, 8.520 fr. ; la *Servante*, de Van der Meer, 8.500 fr. ; *Frère et sœur*, de Beechey, 3.800 fr. ; le *Coup de canon*, de Brooking, 5.500 fr. ; le *Chef maure*, de F. Bol, 4.000 fr. ; *The glebe Farm*, de Constable, 3.660 fr.

La vente a produit 2.032.425 fr.

CONCOURS ET EXPOSITIONS

Le Salon

M. Puvis de Chavannes vient d'adresser la lettre suivante aux artistes peintres à l'occasion de la nomination du jury pour le prochain Salon :

Paris, 13 mars 1881.

Messieurs et chers confrères,

Le rang dans lequel j'ai été appelé plusieurs fois déjà à l'honneur de faire partie du jury sous

l'ancien règlement, me permet, sans trop de présomption, de penser que vous songeriez peut-être de nouveau à moi cette année. — Or, de grandes modifications ayant été introduites, je tiens à vous faire connaître d'une manière précise mon opinion à ce sujet.

1° Aujourd'hui comme toujours, je suis pour le respect de certains droits acquis et, par conséquent, opposé à l'article aux termes duquel tout le monde doit passer devant le jury.

2° Je ne crois pas à la possibilité d'un fonctionnement heureux avec un jury composé de quarante membres.

3° Je me refuse complètement à la signature du vote, considérant cette mesure comme touchant à la dignité du juré et d'une efficacité douteuse.

4° Enfin, je considère comme de plus en plus inapplicable, par le fait de la disproportion avec le nombre toujours croissant des artistes de valeur, le système des médailles.

La commission constitutive du Salon ayant adopté, à une forte majorité, ces mesures dont les avantages m'échappent, il était de mon devoir de ne vous laisser aucun doute sur mon sentiment.

Veuillez agréer, messieurs et chers confrères, l'assurance de ma considération très-distinguée.

P. Puvis de Chavannes.

—

Les élèves architectes dont les noms suivent ont été admis au concours définitif du grand **Prix de Rome.**

1° MM. Maillard, élève de M. Guadet; 2° Hermant, élève de MM. Hermant et Vaudremer; 3° Quatesous, élève de M. Pascal; 4° Larche, élève de M. Guadet; 5° Deylane, élève de M. André; 6° Albert Julien, élève de M. Daumet; 7° Guébin, élève de M. Pascal; 8° Ruy, élève de MM. Vaudremer et André; 9° Redon, élève de M. André; 10° Devienne, élève de M. Coquart.

L'esquisse définitive sera faite mercredi 23 jusqu'au samedi 26 inclus.

—

Les artistes admis à l'épreuve de second degré du concours pour le monument à élever à Versailles, en commémoration de l'**Assemblée constituante** de 1789, sont prévenus que les projets devront être déposés à l'Ecole nationale des beaux-arts, les 29 et 30 mars courant, de dix heures à quatre heures.

Les concurrents devront produire :

Une maquette d'au moins un dixième ;

Une figure de la statue de la République, et une autre de Mirabeau, réduites au tiers.

Les projets seront exposés à la salle Melpomène et dans le péristyle ayant accès au quai.

L'exposition publique sera ouverte du vendredi 1er avril au dimanche 5 avril inclusivement.

NOUVELLES

—

*** Lundi matin, la commission plénière de la décoration des écoles et de l'imagerie scolaire s'est réunie au ministère de l'instruction publique, rue de Grenelle.

Après avoir pris connaissance du rapport relatif à l'imagerie scolaire, la commission en a adopté les conclusions.

L'imagerie scolaire comprend les estampes et les photographies destinées à être distribuées comme prix, accessits, bonnes notes, bons points ou autres récompenses. Une commission spéciale permanente sera chargée d'examiner les spécimens pour lesquels on sollicitera une souscription du ministère de l'instruction publique. Les gravures et photographies adoptées pourront porter la mention de cette souscription.

Les estampes ou photographies destinées aux prix ou aux accessits devront reproduire, autant que possible, des compositions ou des œuvres d'art consacrées par l'admiration générale. On s'attachera, de préférence, aux compositions qui unissent l'intérêt du sujet à la perfection du style.

Les prix consisteront en un portefeuille renfermant plusieurs estampes, ou bien en une estampe unique destinée à être encadrée.

A côté des chefs-d'œuvre de la peinture, on admettra ceux de l'architecture, de la sculpture et des arts décoratifs. Ces dernières devront, de préférence, être appropriées aux industries d'art, spécialement représentées dans chaque région.

Les accessits comprendront des estampes en plus petit nombre ou d'un format plus réduit.

Dans le choix des bonnes notes et des bons points, on tiendra compte des besoins de l'enseignement et de l'éducation.

*** Depuis 1876, le gouvernement se préoccupe du parti à prendre pour la conservation des ruines des Tuileries, à raison de l'intérêt artistique et archéologique que présentent certaines dispositions architecturales et décoratives du monument. On s'est également demandé à quelle destination il convenait d'affecter le monument une fois restauré. La question, abandonnée pendant un certain temps, vient d'être reprise.

La combinaison actuellement à l'étude consisterait à utiliser ce qui reste du palais en façade sur les jardins à l'installation du Musée du Luxembourg.

C'est M. Charles Garnier, architecte de l'Opéra, inspecteur général des bâtiments civils, qui est chargé de l'étude de cette combinaison.

*** Pour l'élection du successeur de M. Lefuel dans la section d'architecture à l'Académie, il n'a pas fallu moins de six tours de scrutin. Il y avait pour cette laborieuse élection 33 votants ; la majorité nécessaire (la moitié plus un), 17, n'a été obtenue par M. Ginain qu'au sixième scrutin.

*** Le prince de Galles est venu, vendredi, visiter pour la seconde fois le Musée Spitzer sur lequel la *Gazette des Beaux-Arts* prépare un travail qui paraîtra prochainement.

*** M. le baron Adolphe de Rothschild a ouvert lundi son *Hall* de la rue de Monceaux, où sont installées des merveilles de toutes sortes, surtout en cristaux de roche et en matières précieuses qu'il a fait venir récemment de son château de Prégny.

Fouilles à Utique

On se rappelle qu'en 1874, M. le baron de Billing, chargé d'affaires de France à Tunis, avait, avec l'autorisation du gouvernement de la régence de Tunis et l'approbation du ministre de l'instruction publique, fait pratiquer, dans les environs d'Utique, des fouilles qui avaient amené la découverte d'objets d'un haut intérêt pour l'art et l'archéologie. Un certain nombre d'amateurs parisiens ont pensé qu'il y avait lieu de reprendre ces investigations, et se sont entendus pour instituer une Société qui ferait le capital nécessaire.

Voici les noms des souscripteurs qui constituent la Société en participation : M. Edouard André, M. le comte R. Cahen d'Anvers, les comtes A. et N. de Camondo, M. Géry, M. A. de Girardin, M. le comte de Lambertye, M. le baron Alph. de Rothschild, M. le baron Seillière et sir Richard Wallace.

M. le comte Irisson d'Hérisson et M. le baron de Billing ont été chargés de la direction des fouilles; et dès le mois de février dernier, ils se sont rendus sur les lieux. Les premières tranchées, faites à peu de profondeur, ont amené la découverte d'un palais de sénateur avec nombre d'inscriptions intéressantes, une profusion de lampes et divers objets provenant d'une petite nécropole (*patera, amphora, olla ossuaria, unguentaria*), et de petits cercueils en pierre, d'une forme très-particulière, encore scellés par des pattes de bronze, et qui ne seront ouverts que devant les membres de la Société.

Enfin, le 14 mars 1881, un des membres de la Société a reçu la dépêche suivante :

« Venons de découvrir, à deux mètres de profondeur, beau temple consacré à Hercule enfant avec belle statue du dieu en marbre blanc; semble travail grec; admirables mosaïques. »

A. de L.

ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS

Des membres de l'Académie, parmi lesquels M. Renan, avaient eu la pensée de solliciter, par l'intermédiaire de M. Ferdinand de Lesseps, l'intérêt du khédive pour les deux filles de Mariette. M. de Lesseps vient d'écrire à M. Renan que le vice-roi d'Egypte, avant la démarche projetée, avait déjà assigné à chacune des deux filles de l'illustre savant une pension de 200 livres, voulant ainsi reconnaître les services rendus au pays par le fondateur du musée de Boulaq.

C'est une lettre de Riza-Pacha, premier ministre du khédive, qui annonce à M. de Lesseps cette mesure généreuse, dont l'Académie s'est déclarée très-vivement touchée et reconnaissante.

Un manuscrit du septième siècle. — M. Léopold Delisle met sous les yeux de la Compagnie un manuscrit que son ancienneté rend très-précieux. L'écriture est onciale et moins belle que celle du Pentateuque de Lyon, dérobé en partie par Libri et restitué récemment par lord Ashburnham, mais elle s'en rapproche par la forme générale des lettres. Le volume comprend 178 feuillets de parchemin et contient : 1° une Vie des Pères; 2° dix homélies de saint Césaire, archevêque d'Arles; 3° une décrétale mutilée du pape Gélase; 4° un court commentaire de l'Evangile. Le frontispice et les capitales sont de curieux spécimens de la calligraphie au septième siècle. Le manuscrit est, en effet, de l'année 690. Il a appartenu d'abord au monastère de Saint-Médard, à Soissons, puis il est passé dans la librairie du monastère de Saint-Vaast, à Arras, où il est resté jusqu'au dix-septième siècle. De cette librairie, il a passé alors dans une bibliothèque ecclésiastique, puis a été recueilli par la bibliothèque de Bruxelles. Pendant la Révolution, il est rentré en France. Actuellement, il a repris sa place dans la bibliothèque de Bruxelles.

— L'Académie déclare vacante la place de Mariette-Bey. Elle décide, en outre, que l'exposition des titres des candidats aura lieu le 11 mars. Plusieurs membres auraient voulu joindre cette élection à celle que le récent décès de M. Paulin-Pâris met en perspective et nommer le même jour les deux nouveaux académiciens. On a voté sur cette proposition, qui a été rejetée.

— M. Geoffroy, directeur de l'Ecole française, envoie des nouvelles de Rome.

Des inscriptions ont été recueillies sur l'emplacement de l'ancien théâtre d'Ostie. Le texte en sera prochainement connu.

On construit tout près de Rome, sur le monte Mario, un vaste fort détaché de l'enceinte. Non loin de là passait la *Via triumphalis*, que suivaient les généraux vainqueurs quand ils obtenaient les honneurs du triomphe. En creusant les fossés du fort, les ouvriers ont mis au jour une chambre sépulcrale, située à cinq ou six mètres au-dessous du niveau du sol. La voûte du caveau funéraire était écroulée; la chambre a 4 mètres de long sur 3 m. 50 de largeur. Cette sépulture a dû être violée à une époque ancienne, car on a trouvé les urnes renversées, les sarcophages sans couvercle; on n'a recueilli aucun bijou, aucun objet de prix. Les murs n'offrent plus aucune trace de peinture; toutefois, on a ramassé de petits fragments de plâtre peint d'un centimètre carré; d'où on pourrait conclure que les parois ont reçu un enduit recouvert de peinture et que l'humidité a fait tomber.

La chambre sépulcrale contient sur chacun de ses côtés un grand sarcophage, sans couvercle, sans ornements, sans inscription : l'un est en marbre, l'autre en péperin, les deux autres en pierre dite de Palo. Au fond du caveau, à gauche, s'élève un petit monument assez curieux. Sur un petit carré en maçonnerie se dresse une

voûte ogivale. L'ensemble a 1 mètre 30 de haut ; l'intérieur est creux et divisé en deux étages d'inégale hauteur et d'inégale profondeur ; sur celui du fond on a trouvé un crâne presque entier reposant directement sur les briques.

Au milieu de la chambre, il y avait deux grandes urnes funéraires carrées : la première, haute de 1 m. 28, large de 0 m. 71, a sur le fronton de son toit triangulaire un aigle au milieu de deux roses, et sur ses faces latérales la patère et l'*urceolus* (seau) ; elle porte une inscription en beaux caractères de la bonne époque, où est nommée *Minicia Marcella, fille de Fundanus, morte à douze ans, onze mois et sept jours.*

La seconde urne, haute de 1 m. 08, large de 0 m. 68, dont le fronton est orné d'une couronne de laurier, porte une inscription qui nomme *Statoria Marcella, fille de Marcus.*

Des mêmes fouilles proviennent encore d'autres inscriptions funéraires recueillies ailleurs que dans la chambre : dans l'une sont nommés *Pullaienus Nicomède* et sa femme *Toccia Panacia*, qualifiée d'*épouse rarissime* ; dans l'autre figure *Sextus Curius Eusèbe ;* dans l'autre une affranchie de Nerva, *Cocceia Concordia Urania,* qualifiée d'*épouse irréprochable* (*sanctissima*), avec ses deux filles *Vibiana* et *Renata.* Enfin, on a recueilli un morceau de marbre représentant un cône tronqué, mesurant dans son plus grand diamètre 0 m. 09, haut de 0 m. 06, et portant sur une face les caractères III qui le désignent comme un poids. Citons aussi une petite urne, haute de 0 m. 25 ; à chaque angle il y a des têtes de bélier auxquelles s'accrochent des guirlandes de feuillage ; sur le couvercle, en forme de toit, se dressent, en guise d'acrotères, des têtes de masques.

— M. Léopold Hugo envoie à l'Académie, qui, conformément aux intentions généreuses du donateur, le transmet au Musée du Louvre, un petit bas-relief antique. Sa provenance est inconnue. Il avait été encastré dans les murs d'une habitation que M. Hugo possédait à Enghien. Sur la plaque de marbre blanc haute de vingt centimètres environ, large de 23, on voit sculpté un homme à cheval. L'animal est au repos ; il a la tête tournée vers un tronc d'arbre autour duquel s'enroule un serpent. L'homme a la tête nue et porte sur ses épaules le manteau d'apparat qui s'agrafe sur l'épaule par une fibule. L'arbre et le serpent sont des symboles bien connus pour appartenir aux régions infernales, au séjour des ombres, des héros.

Le cavalier est un de ces bienheureux (*makarii*) habitants des îles fortunées que les artistes grecs ont représentés partout sur les vases et les monuments funéraires ; de son vivant le héros représenté ici était un personnage de distinction.

Au-dessous du bas-relief il y a une inscription de trois lignes. Nous lisons aisément la première ligne comme M. Léopold Hugo : *Satyros kai Dionysos.* Une partie de la seconde ligne est fruste ; les caractères que nous y distinguons pourraient bien être les restes des mots : *Apolloni* ou *Poseidoni Theô époioun.* C'est-à-dire : *ont consacré ce monument au dieu Poseidon Apollon.*

BIBLIOGRAPHIE

Les Bains de femmes d'Albert Dürer, par Charles Ephrussi, plaquette in-4° de 20 pages, sur papier de Hollande, avec cinq gravures hors texte. Jouaust, éditeur ; prix, 10 fr. — Tirage à 250 exemplaires.

On conserve au Cabinet des Estampes de Paris deux épreuves d'une gravure sur bois désignées sous le nom de *Bain d'Orient* et attribuées à Hans Baldung Grien. Notre ami Ch. Ephrussi, qui ne laisse pas impunément dévaliser son maître de prédilection, A. Dürer, établit péremptoirement dans cet opuscule que les gravures sont la contrepartie d'un dessin à la plume, conservé à la *Kunsthalle* de Brême, signé des deux initiales A. D. et daté 1496. Si le dessin est fort beau, les nudités féminines que l'on y voit n'ont rien de bien attrayant : l'artiste a été sincère jusqu'à la cruauté, mais ce n'est pas sa faute si les « chambres de bain », nombreuses en Allemagne à son époque, n'étaient pas fréquentées par des Vénus Callipyges. En 1516, le maître, mieux informé des grâces de la femme depuis qu'il a visité l'Italie, exécute un dessin analogue (collection du duc de Devonshire, à Chatsworth), où l'anatomie humaine offre aux regards des aspects plus consolants. Ce dessin est également reproduit dans la savante monographie de M. Ephrussi que la librairie des Bibliophiles a éditée avec le plus grand luxe et, ce qui vaut mieux encore, avec un goût parfait.

A. DE L.

Physiologie du curieux, par Edmond Bonnaffé, plaquette de 50 pages, tirée à 600 exemplaires, sur papier de Hollande ; Jules Martin, successeur de A. Aubry, éditeur, 18, rue Séguier, à Paris.

Les lecteurs de la *Gazette* ont eu la primeur de cette délicate et spirituelle étude. M. Ed. Bonnaffé parle des collectionneurs en homme qui les connaît à merveille et qui a pu étudier sur lui-même le fonctionnement des organes particuliers à cette intéressante variété de l'espèce humaine. Il parle d'eux en toute sincérité ; aussi, avons-nous une satire plus souvent qu'un dithyrambe ; mais s'il est conduit, par la force des choses, à railler leurs petits travers, une tendresse visible atténue l'amertume de ses critiques.

M. Bonnaffé estime qu'il est permis de frapper un *curieux*, pourvu, cependant, que les verges soient entourées de fleurs.

Nous recommandons au charmant écrivain une classe moins intéressante que celle des curieux, mais qui se rattache à celle-ci par des points de contact multipliés et aussi par une étroite sympathie : la sympathie du loup pour l'agneau. Je veux parler du marchand, du brocanteur, et de tous ses complices déguisés... Jamais les coups montés du brocantage n'ont eu cette audace ; les rafles s'opèrent sur des millions. Que de bonnes histoires à raconter et dont la morale serait si utile à connaître pour les malheureux et innocents *curieux* dont on vide effrontément les poches ! A celui qui voudrait montrer les prouesses de la bande noire, et surtout celles des chefs occultes qui dirigent les opérations, — il serait heureux pour une plus complète édification du public que ce fût un écrivain autorisé comme l'est M. Bonnaffé, — à celui-là nous prédisons un succès d'autant plus vif que, cette fois, les verges ne devront pas être enguirlandées de fleurs.

A. DE L.

CONCERTS DU DIMANCHE 20 MARS 1881

—

CONSERVATOIRE

Symphonie avec chœur (Beethoven). — *Passacaille*, air de danse d'*Armide*, 1686 (Lulli). — *La prière du matin et du soir*, chœur (Emilio del Cavaliere). — Ouverture de *Ruy Blas* (Mendelssohn).

CONCERT PASDELOUP

Symphonie en *ré* majeur de Beethoven. — Première audition des variations sur un air béarnais de Fouquet. — Premier concerto pour piano de Liszt, par Mme Sophie Menter, pianiste de la cour d'Autriche. — Allegro, scherzo, nocturne et marche du *Songe d'une Nuit d'été*, de Mendelssohn. — Tarentelle de la *Muette*, transcrite pour piano par Liszt et exécutée par Mme Sophie Menter. — Marche religieuse de *Lohengrin*, de Wagner.

La vente des objets d'art, aquarelles, dessins et eaux-fortes délaissés par *Jules Jacquemart* aura lieu du 4 au 8 avril. Exposition les deux jours précédents, salle n° 8, à l'Hôtel Drouot.

VENTE DE

LIVRES

RARES ET CURIEUX

PRINCIPALEMENT SUR L'ARCHÉOLOGIE, LES BEAUX-ARTS, LA DIPLOMATIQUE ET LA BIBLIOGRAPHIE

RUE DES BONS-ENFANTS, 28,

Les lundi 21 et mardi 22 mars 1881, à 7 heures 1/2 du soir.

VOIR LE CATALOGUE CHEZ :

Me GEORGES BOULLAND, commissaire-priseur, rue Neuve-des-Petits Champs, 26.

M. CHOSSONNERY, libraire, quai des Grands-Augustins, 47.

MÉDAILLES

ANTIQUES

du MOYEN AGE et MODERNES

PROVENANT DE LA COLLECTION

DE FEU

M. l'abbé GERVOISE

de Chaumont (Oise).

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 6

Le lundi 21 mars 1881, à 1 heure très-précise,

Par le ministère de Me DURANTON, commissaire-priseur à Paris, rue Saint-Lazare, 32,

Assisté de MM. ROLLIN et FEUARDENT, experts, rue de Louvois, 4.

Intéressante Collection

OBJETS D'ART & DE CURIOSITÉ

SCULPTURES EN MARBRE

Deux jolis groupes composés chacun de deux enfants

Deux beaux chapiteaux Renaissance

SCULPTURES EN BOIS ET EN IVOIRE

Suite de groupes et statuettes du XVe siècle à décor polychrome

Coffrets gothiques en bois

ORFÈVRERIE

Très-grande croix du XVe siècle et grand ostensoir du XVIIIe siècle

ARMES ET FERS

Buste applique en faïence de Lucca della Robbia, objets divers, cruches en grès de Flandre, des XVIe et XVIIe siècles, statuettes en vieux Saxe.

Dinanderie, bronzes, meubles, bahuts et devants de coffre en bois sculpté

Curieuse table gothique de changeur

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 8

Les lundi 21 et mardi 22 mars 1881, à 2 heures

Commissaire-priseur :	Expert :
Me CHARLES PILLET	M. CH. MANNHEIM
10, r. la Grange-Batre.	7, rue St-Georges

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

EXPOSITIONS :

Particulière :	*Publique* :
Le samedi 19 mars	Le dimanche 20 mars

de une heure à 5 heures

TABLEAUX

ÉTUDES ET DESSINS

PAR FEU COMPTE-CALIX

Meubles Renaissance, belles tapisseries. Costumes, faïences et objets d'art

Garnissant son atelier

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 1

Le mercredi 23 mars 1881, à 2 h. 1/2 précises.

Me LÉON TUAL, commissaire-priseur, rue de la Victoire, 39.

M. CHARLES MANNHEIM, expert, rue Saint-Georges, 7.

M. GEORGES PETIT, expert, rue Saint-Georges, 7.

Exposition publique, le mardi 22 mars, de 2 h. à 5 heures 1/2.

VENTE
de
TABLEAUX MODERNES
Aquarelles & Dessins

HOTEL DROUOT, SALLE N° 8
Le vendredi 25 *mars* 1881, *à* 2 *h.*

Me CH. PILLET	M. FÉRAL
commissaire-priseur,	peintre-expert
r. Grange-Batel., 10	54, faubg Montmartre

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE.

EXPOSITIONS :

PARTICULIÈRE	PUBLIQUE
le mercredi 23 mars,	le jeudi 24 mars

De une heure à cinq heures

TABLEAUX MODERNES
composant en partie
La COLLECTION DE M. D...

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 8
Le vendredi 25 *mars* 1881, *à* 2 *heures* 1/2

Me CH. PILLET	M. GEORGES PETIT
commissaire-priseur,	expert
10, r. Grange-Batelre.	7, rue Saint-Georges

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

Expositions : particulière, le mercredi 23 mars,
— publique, jeudi 24 mars,
De une heure à cinq heures.

Faïences Italiennes

Des fabriques de Gubbio, Pesaro, Urbino, Faenza, Castel-Durante, Castelli, etc., Faïences de Rouen, Porcelaines diverses, Biscuits de Wedgwood, Verrerie de Venise, Bijoux, Objets variés, Cabinets Louis XIII

DENTELLES ET BRODERIES

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 5
Le samedi 26 *mars* 1881, *à* 2 *h.*

Me CH. PILLET	M. MANNHEIM
commissaire-priseur,	expert
10, r. Grange-Batelre.	7, rue Saint-Georges.

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

Exposition publique, le vendredi 25 mars, de 1 heure à 5 heures.

B. SOMMER
rue de Richelieu, 92.
Objets d'Art anciens de la Chine et du Japon
Spécialités de pièces d'Echantillons
PROVENANCE DIRECTE

VENTE
Après décès de Mme N***
BEAUX BIJOUX

Enrichis de brillants, perles fines et pierres de couleurs, rivières, colliers, etc.

Argenterie et vermeil. Objets d'art et d'ameublement. Tableaux, bronzes, porcelaines. Meubles en bois sculptés et autres. Garderobe, fourrures, dentelles, éventails.

HOTEL DROUOT, SALLE N° 2
Les vendredi 25, *samedi* 26 *et lundi* 28 *mars à deux heures*

Me ALBINET, commissaire-priseur, 84, rue de Maubeuge.

M. CHARLES MANNHEIM, expert, 7, rue Saint-Georges.

Exposition, jeudi 24 mars, de 1 h. à 5 h.

COLLECTION
De feu Jules JACQUEMART

AQUARELLES ET DESSINS
ESTAMPES
Œuvres de feu Jules Jacquemart

TABLEAUX et ESTAMPES par DIVERS
Objets de l'Orient
Armes, bronzes, sculptures, porcelaines, miniatures indiennes, étoffes et tapis, joli meuble de la Renaissance en bois sculpté et autre meuble incrusté de nacre et de filets de cuivre.

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 8
Les lundi 4, *mardi* 5, *mercredi* 6, *jeudi* 7 *et vendredi* 8 *avril* 1881, *à deux heures.*

Me CHARLES PILLET, commissaire-priseur, 10, rue de la Grange-Batelière.
Experts :
M. Charles MANNHEIM, rue St-Georges, 7;
M. CLÉMENT, 3, rue des Saint-Pères;
M. G. PETIT, 7, rue Saint-Georges,

CHEZ LESQUELS SE DISTRIBUE LE CATALOGUE

EXPOSITIONS :
Particulière, le samedi 2 avril 1881.
Publique, le dimanche 3 avril 1881,
de 1 heure à 5 heures.

OBJETS D'ART — AUTOGRAPHES
TABLEAUX ANCIENS ET MODERNES
ANTOINE BAER
Expert
Paris, 2, rue Laffitte

COLLECTION DE M. ROXARD DE LA SALLE
DE NANCY

TABLEAUX ANCIENS

PAR

CAMPHUYSEN, GOYEN (VAN), HALS (FRANS),
HOOCH (PIETER DE), KAISER (TH. DE), NEER (VAN DER), RUBENS
VLIEGER (SIMON DE), NATTIER, DE BRAY
VAN DAEL, RIBERA, et autres

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 8

LE LUNDI 28 MARS 1881, A 2 HEURES 1/2

COMMISSAIRE-PRISEUR :	EXPERT :
Me CHARLES PILLET	**M. FÉRAL, Peintre**
10, rue de la Grange-Batelière	54, faubourg Montmartre

Chez lesquels se trouve le Catalogue

Expositions : **Particulière** : le Samedi 26 Mars 1881, de 1 heure à 5 heures
Publique : le Dimanche 27 mars 1881, — —

SUCCESSION P. L. ÉVERARD
Marchand de tableaux

TABLEAUX
MODERNES

VENTE HOTEL DROUOT, SALLES 8 & 9
Les jeudi 31 mars et vendredi 1er avril 1881, à deux heures

Me CHARLES PILLET, commissaire-priseur, 10, rue de la Grange-Batelière

M. DURAND-RUEL	M. J. HOLLENDER
expert	expert
1, rue de la Paix, à Paris	7, rue des Croisades, à Bruxelles

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

EXPOSITIONS :

PARTICULIÈRE :	*PUBLIQUE :*
Le mardi 29 mars 1881	Le mercredi 30 mars 1881

De 1 heure à 5 heures et demie

PRIME DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

ALBUM RELIÉ

DE

VINGT EAUX-FORTES

DE

JULES JACQUEMART

Tirées sur beau papier in-4 colombier, reliure en basane

TABLE DES GRAVURES

1. — Miroir français du XVIe siècle.
2. — Le Soldat et la Fillette qui rit, d'après Vander Meer.
3. — Bijoux antiques (musée Campana).
4. — Aiguière à grotesques d'Urbino.
5. — Scène espagnole, d'après Goya.
6. — Objets orientaux.
7. — Moïse, de Michel-Ange.
8. — Trépied ciselé par Gouthière.
9. — Bijoux du XVIe siècle.
10 — La Minerve de Besançon, bronze antique
11. — Bijoux (collection Czartoriski).
12. — Plat d'Urbino.
13. — Buste de Henri III (bronze).
14. — Vase à boire, argent et vermeil.
15. — Chez Berne-Bellecour.
16. — Vénus marine, bas-relief en bronze.
17. — Armes du XVIe siècle.
18. — Ivoire et céladons.
19. — Vase en émail cloisonné.
20. — Christ à la colonne.

Planches choisies dans la Collection de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS

MM. les abonnés de 1881 pourront retirer un exemplaire de cet album, au bureau de *la Gazette*, au prix de 15 francs, au lieu de 40 francs, prix de vente (franco en province, 20 francs).

ON SOUSCRIT AU BUREAU DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

8, RUE FAVART, A PARIS

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

GRANDE IMPRIMERIE. — G. V. Larochelle, imp., 16, rue du Croissant. — Paris.

N° 13 — 1881. BUREAUX, 8, RUE FAVART. 26 mars.

LA

CHRONIQUE DES ARTS

ET DE LA CURIOSITÉ

SUPPLÉMENT A LA *GAZETTE DES BEAUX-ARTS*

PARAISSANT LE SAMEDI MATIN

Les abonnés à une année entière de la Gazette des Beaux-Arts *reçoivent gratuitement la* Chronique des Arts et de la Curiosité.

PARIS ET DÉPARTEMENTS :

Un an. . . . . 12 fr. | Six mois. . . . . 8 fr.

MOUVEMENT DES ARTS

—

Collection G. M...

Estampes de l'Ecole française du XVIIIe siècle. MM. Maurice Delestre, Danlos fils et Delisle.

Nous donnons ici toutes les enchères qui se sont produites à 500 francs et au-dessus.

Smith (J.-B.). Promenade à Carlisle-House en 1781, 620 fr.

Moreau le jeune (d'après). Marie-Antoinette, 500 fr.

Baudoin (d'après). Eau-forte de Moreau et Simonnet. Le coucher de la mariée, 2.015 fr. — La même estampe, 1 220 fr. — L'épouse indiscrète, par Delaunay (1774), 500 fr. — La même estampe, 600 fr. — Le lever, par Massard (1774), 745 fr. — La même estampe, 600 fr.

Fragonard (d'après). Les hasards heureux de l'escarpolette, par N. de Launay, 1.000 fr. — La même estampe, 700 fr. — Joconde, par C.-L. Lingée, 500 fr. — Le glouton, par J.-B. Simonnet, 640 fr. — Sœur Jeanne, 1.100 fr.

Freudeberg (d'après S.). Le petit jour, par N. de Launay, 710 fr. — Les confidences, par C.-L. Lingée, 600 fr. — L'occupation, par Lingée, 599 fr. — La toilette, par Voyz l'aîné (1774), 600 fr. — Suite d'estampes pour servir à l'histoire des mœurs et du costume des Français dans le XVIIIe siècle, etc., 4.000 fr.

Greuze (d'après). La cruche cassée, par J. Massard (1773), 1.401 fr.

Laurence (d'après). L'assemblée au concert, l'assemblée au Salon, par Dequevauviller, 746 fr. — Le billet doux, par N. de Launay, 510 fr. — La consolation de l'absence, par N. de Launay, 700 fr. — Le contre-temps, par Dequevauviller, 601 fr. — Le directeur des toilettes, par Voyz l'aîné, 1.150 fr. — L'heureux moment, par N. de Launay, 700 fr. — Qu'en dit l'abbé? par N. de Launay, 920 fr. — La même estampe, 890 fr. — La même estampe, 980 fr. — La même estampe, 560 fr. — Le repentir tardif, par Le Vilain, 705 fr. — Le Roman dangereux, par Helman, 600 fr. — Les Sabots, par J. Couché, 600 fr. — Le joli chien, 600 francs.

Moreau le jeune (d'après). Déclaration de la grossesse, par P.-A. Martini (1776), 500 fr. — J'en accepte l'heureux présage, par Orière, 500 fr. — Les délices de la maternité, par Helman (1777), 505 fr. — Le rendez-vous pour Marly, par C. Guttenberg, 680 fr. — Les adieux, par N. de Launay, 500 fr. — La dame du Palais de la reine, par P.-A. Martini (1777), 600 fr. — Le lever, par L. Halbou (1781), 500 fr. — La petite toilette, par P.-A. Martini, 500 fr. — La même estampe, 1.200 fr. — La grande toilette, eau-forte, par Trière et Romanet, 980 fr. — La même estampe, 950 fr. — La course de chevaux, par Guttenberg, 800 fr. — Le pari gagné, par Camligne, 530 fr. — La même estampe, 1.200 fr. — La partie de whist, par J. Dambrun (1783), 920 fr. — La même estampe, avant la lettre, 1.760 fr. — Oui ou non, par N. Thomas (1784), 700 fr. — Le seigneur chez son fermier, par J.-L. Delignon (1783), 500 fr. — La même estampe, avant la lettre, 600 fr. — La petite loge, par Patas, 700 fr. — La sortie de l'Opéra, par Malbeste, 700 fr. — La même estampe, avant toutes lettres, 695 fr. — Le souper fin, par Helman (1781), 1.000 fr. — La même estampe, 795 fr. — Le vrai bonheur, par J.-B. Simonnet (1782), 600 fr. — Suite d'estampes pour servir à l'histoire des modes et du costume en France, dans le XVIIIe siècle, année 1776, 2.450 fr. — Suite d'estampes pour servir à l'histoire des modes et du costume en France, dans le XVIIIe siècle, année 1876, 3.200 fr. — Monument du costume physique et moral de la fin du XVIIIe siècle, 700 fr.

Saint-Aubin (A. de). Suite de portraits, 3.200 fr. — Les mêmes estampes, 600 fr. — Au moins soyez discret; Comptez sur mes serments, 500 fr. — Le bal paré, par A.-J. Duclos, 705 fr. — La promenade des remparts de Paris, par Courtois, 505 fr. — Tableau des portraits à la mode, etc., 815 fr. — Le bal paré, par A.-J. Duclos, 1.205 fr. — Le concert, par A.-J. Duclos, 2.905 fr. — Le bal paré,

— le concert, par A.-J. Duclos, 12.000 fr. — Les mêmes estampes, 2.000 fr.

Debucourt. Le menuet de la mariée (1785), 1.960 fr. — Les noces au château, 1.605 fr. — La même estampe, 500 fr. — L'escalade ou les adieux du matin, 500 fr. — Les deux baisers, 3.000 fr. — Promenade dans la galerie du Palais-Royal (1787), 1.575 fr. — Promenade du jardin du Palais-Royal (1787), 1.300 fr. — L'oiseau ranimé (1787), 1.510 fr. — Les bouquets ou la fête de la grand'maman, 3.000 fr. — La main, — la rose, 2.200 fr. — La promenade publique (1792), 1.380 fr. — La croisée, 605 fr. — Frascati, 1.000 fr. — Modes et manières du jour, 630 fr.

La vente a produit 258.455 francs.

(*A suivre.*)

—

Autographes

Cinq lettres originales de Paul de Foix et de Michel de Castelnau, envoyés de Catherine de Médicis auprès de la grande Elisabeth, et fort intéressantes pour l'histoire de Marie Stuart, ont été vendues 9.700 fr. ; une lettre du duc d'Alençon à Louis XI a atteint 1.005 fr. ; une lettre d'amour de Pauline Bonaparte au comte de Forbin, 555 fr. ; deux lettres échangées entre le maréchal Berthier et le duc de Saxe-Weimar, 555 fr. ; huit pages de Mme de Grignan, fille de Mme de Sévigné, 500 fr. ; quatorze lettres de Palissot, 500 fr. ; une symphonie inédite de Rossini, 500 fr. ; neuf lettres de Talleyrand, alors qu'il était ministre des relations extérieures en l'an VI, 530 fr. ; soixante-quatre autographes de Voltaire, notes, réflexions, pensées, fragments, 500 fr, ; les papiers de Carnerero, fameux agent espagnol, intéressants pour l'histoire de la Restauration, ont été vendus 6.000 fr. en quatre dossiers. Un exemplaire de l'*Histoire de la Révolution française* de M. Thiers, contenant 720 portraits et autographes des personnages les plus marquants de la Révolution, a été vendu 1.500 fr.

Le total de la vacation s'est élevé à 42.000 fr.

CONCOURS ET EXPOSITIONS

—

Le jury de peinture, à l'**École des Beaux-Arts**, vient de rendre les jugements suivants :

Concours de la demi-figure peinte, dit du torse, fondé en 1776 Prix : M. Burnoin, élève de M. Cabanel ; mentions : MM. Berton et Pichot, élèves de M. Cabanel.

Au concours de places (section de peinture) pour le cours de M. Yvon, quatre-vingts élèves ont été admis. La plupart sortent de l'atelier de M. Cabanel.

Le conseil supérieur vient de prendre une mesure de rigueur à l'égard d'un élève.

Par une décision du 15 mars, M. Licorini est exclu de l'École jusqu'au 1er juillet 1881.

—

Nous annonçons de nouveau que le 1er mai prochain s'ouvrira à **Milan**, sous le patronage de S. M. le roi, une grande exposition internationale italienne qui restera ouverte jusqu'à la fin de septembre.

A côté des beaux-arts figureront l'industrie, l'art ancien, une revue du travail, une exposition musicale et une exposition agricole.

La ville se prépare depuis longtemps à cette grande fête de l'industrie et des arts, et s'efforce de rendre le séjour le plus agréable possible aux visiteurs. Le grand théâtre de la Scala qui, d'ordinaire, ne s'ouvre qu'en Carnaval et en Carême, s'apprête à donner des spectacles d'opéra et de ballet en l'honneur de l'exposition.

Les beaux-arts seront largement représentés. Déjà les œuvres de peinture annoncées de toutes les parties d'Italie s'élèvent à 3.000 environ, et celles de sculpture à un millier.

NOUVELLES

—

*** Samedi a eu lieu, à l'Académie des inscriptions et belles-lettres, l'élection du successeur de Mariette-Pacha.

Deux candidats étaient en présence : M. Lenormand et M. Oppert. Au premier tour de scrutin, M. Oppert a été élu par 19 voix contre 16 données à son concurrent.

M. Oppert est un de nos savants les plus distingués. Allemand naturalisé Français, il professait déjà depuis longtemps quand des travaux fort remarquables sur les antiquités de l'Assyrie lui valurent, en 1876, le Grand Prix biennal de 20.000 fr., et la chaire de philologie et d'archéologie assyrienne au Collège de France.

M. Oppert est âgé de cinquante-cinq ans. Il est officier de la Légion d'honneur.

*** Le jury de peinture du Salon n'aura pas à examiner moins de *neuf mille* toiles envoyées cette année par les artistes.

*** Un atelier inoccupé de la manufacture des Gobelins vient d'être transformé en salle d'exposition pour les tapisseries nouvellement fabriquées qui n'ont point encore été livrées à leur destination définitive. Tels sont les panneaux de M. J. Mazerolle pour l'Opéra : le *Vainqueur*, de M. F. Ehrmann, donné au Musée d'art et d'industrie de Vienne (Autriche), et une partie des tentures commandées pour le Panthéon.

M. E. Turquet, sous-secrétaire d'Etat des Beaux-Arts, accompagné de M. de Ronchaux, secrétaire général des Beaux-Arts, Gruyer, inspecteur des Beaux-Arts, et Gerspach, chef du bureau des manufactures nationales, sont venus visiter mercredi cette exposition, qui a été immédiatement ouverte au public.

*** Les journaux de Lyon nous apprennent que, dans sa dernière réunion, le conseil municipal de Villefranche a voté l'érection d'une statue à Claude Bernard sur la place de ce nom, à la porte de Belleville.

Une souscription a été autorisée à cet effet.

D'autre part, on mande de Grenoble que le décret autorisant l'érection d'une statue à

Hector Berlioz à la Côte-Saint-André, vient d'arriver à la préfecture de l'Isère.

Cette statue sera élevée par souscription publique sur la grande place de la ville natale du célèbre compositeur.

NÉCROLOGIE

Un peintre distingué, M. **Hugues Merle**, élève de M. Léon Cogniet, est mort à la suite d'une courte maladie.

M. Merle n'était âgé que de 58 ans; il était né à Saint-Marcellin (Isère) et avait débuté à l'âge de 20 ans au Salon de 1843. Depuis, il avait successivement exposé : la *Migration des Pâtres des Alpes*, la *Lisette de Béranger*, le *Repos de la Sainte Famille en Egypte*, la *Mendiante*, actuellement au Musée du Luxembourg, l'*Assassinat de Henri III*, les *Portraits des fils du duc de Morny*, *Marguerite essayant des bijoux*, *Pernette*, la *Fileuse*, une *Jeune fille d'Etretat*, etc.

Fouilles d'Utique

Ces fouilles, dont nous avons mentionné les premiers résultats dans notre dernier numéro, continuent avec un grand succès. Sans parler des très-nombreux fragments d'architecture mis à jour, une nouvelle dépêche datée du 22 et signée de M. le comte Irisson d'Herrisson annonce la découverte d'une belle statue de Bacchus en marbre blanc.

Tous les objets provenant des fouilles d'Utique seront rassemblés en une exposition qui aura lieu en 1882 au Palais de l'Industrie. Les artistes et les savants pourront se prononcer sur la valeur des résultats obtenus.

CORRESPONDANCE DE LONDRES

La série d'expositions artistiques que le « *Burlington Fine Arts Club* » s'est donné la mission d'organiser périodiquement, se continue cette année. C'est, on le sait, une association d'amateurs et de collectionneurs, comme on en rencontre beaucoup en Angleterre, cette terre classique des sociétés libres et constituées en dehors de toute attache officielle. Elle vient d'ouvrir les portes de ses salons de Savile Row à une exposition de gravures en manière noire, pour faire suite à celle de l'œuvre de Rembrandt, dont le compte-rendu critique, œuvre du Dr E. Seymour Haden, a été distribué en prime aux abonnés de la *Gazette des Beaux-Arts* dans l'excellente traduction qu'en a faite M. A. W. Thibaudeau.

Prenant la gravure en manière noire, le « Engraving in mezzotinto » des Anglais, à son origine, la série s'étend de Ludwid von Siegen et du prince Robert jusqu'à James Ward, Charles Turner et David Lucas. Dans cette période de près de deux siècles, cent vingt-deux artistes, représentés par 198 pièces, constituent une véritable histoire rétrospective d'une branche de l'art qui a été plus particulièrement cultivée dans la Grande-Bretagne. Aussi les noms anglais abondent-ils ; et de ceux d'origine continentale, le plus grand nombre est porté par des maîtres qui ont travaillé en Angleterre, tels que Wallerant Vaillant, Abraham Blooteling et Paul van Somer.

C'est presque uniquement encore aux collections anglaises qu'ont été empruntées les œuvres exposées Elles constituent d'ailleurs un ensemble des plus remarquables; les pièces les plus rares, les plus caractéristiques des divers graveurs y figurent.

Si l'on y remarque quelques lacunes, il n'en faut accuser que les dimensions assez restreintes du local dont le club peut disposer. Les inestimables richesses d'art que renferment les cartons des amateurs du Royaume-Uni auraient facilement permis de le remplir au quintuple, de manière à y faire figurer tous les artistes qui se sont fait un nom dans cette branche si intéressante de l'art.

La dominante de cette exposition, c'est l'abondance des portraits; le paysage et le genre, les sujets historiques ou religieux n'y paraissent pour ainsi dire qu'à l'état d'exceptions. Peut-être entre-t-il dans les vues du comité de direction d'en organiser une autre où figureront les grandes pièces qui reproduisent les œuvres des maîtres qui ont traité l'histoire et l'art religieux.

Est-ce qu'une exposition de se genre n'aurait pas quelque attrait à Paris?

V.-J. Vaillant.

La tenture de l'Histoire de Moïse

d'après N. Poussin.

A M. Ludovic Lalanne.

Mon cher ami,

C'est à tort que M. de Chanteloup croyait, lorsqu'il a écrit le *Journal du voyage du cavalier Bernin*, que Colbert n'avait pas goûté sa proposition de faire une tenture de l'Histoire de Moïse, d'après les compositions du Poussin.

Si la difficulté de « réduire les sujets en grand, qui ne sont exécutés qu'en petites figures » (*Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXIII, p. 276), a d'abord arrêté Colbert, la réflexion, les avis de Ch. Le Brun aidant, sans doute, l'ont fait revenir sur son impression première.

On a exécuté aux Gobelins, en effet, antérieurement à l'année 1691, deux « tentures de l'*Histoire de Moïse* » avec or, en 10 et 11 pièces, l'un des sujets ayant été divisé en deux.

Aux compositions du Poussin, deux avaient été ajoutées par Ch. Le Brun; ce sont le *Serpent d'airain* et le *Buisson ardent*.

Les peintres qui avaient agrandi les tableaux, tant du Poussin que de son disciple, sont les suivants, d'après les documents déposés aux Archives nationales :

Stella : Le *Moïse exposé sur les eaux*, que M. de Chanteloup avait désigné et qui était chez Stella lui-même. La tapisserie est exposée dans la galerie des Gobelins.

Paillet, l'académicien : Le *Moïse retiré des eaux*, de M. de Richelieu, désigné par Chanteloup.

Yvait, le fils : *Le passage de la mer Rouge.*

Bonnemer : *La Manne* et *la Verge de Moïse*, dont le premier seul est désigné par Chanteloup et le *Serpent d'airain* de Ch. Le Brun.

Testelin : Le *Buisson ardent*, d'après Ch. Le Brun.

Desève, le cadet : Le *Moïse marchant sur la couronne de Pharaon*, le *Frappement du Rocher*, désignés par Chanteloup et le *Veau d'or* qu'il ne désigne pas.

Vous voyez que les trois sujets étrangers à l'Histoire de Moïse dont avait parlé M. de Chanteloup ayant été écartés et remplacés par deux autres qui s'y rapportent et que Ch. Le Brun avait composés, la tenture en question ayant plus d'unité, méritait bien le nom qu'on lui a donné dans les inventaires du XVIIe siècle et non celui de tenture de l'*Ancien Testament*, qui existe, mais composée d'autres tapisseries, exécutées postérieurement et d'après d'autres maîtres.

Votre tout affectionné,

DARCEL.

BIBLIOGRAPHIE

On representations of Centaurs in greek vase painting, par M. Sidney Colvin, 8°. — Londres, 1880 (extrait du *Journal of hellenic Studies*, I).

Sous ce titre, et à propos de trois vases inédits dont il publie des reproductions remarquablement fidèles, M. Sidney Colvin nous donne une étude complète et méthodique du mythe des Centaures, tel qu'il est raconté par les poètes et figuré par les artistes, les peintres de vases surtout.

Il distingue d'abord les divers épisodes de ce mythe : les plus importants sont le combat contre les Lapithes aux noces de Pirithoüs, la lutte avec Héraklès sur le mont Pholoé, l'entreprise et la punition de Nenus, la participation de Chiron aux noces de Thétis et de Pélée, et l'éducation par lui du jeune Achille. Il inventorie, classe et décrit, lorsqu'il y a lieu, les représentations connues de ces diverses scènes.

Mais ce n'est pas tout, et cette première partie de sa tâche une fois terminée, M. Sidney Colvin, élargissant le cadre de ses recherches, aborde l'étude de l'origine et de la nature même du mythe. Il écarte d'abord les explications Evhéméristes qui feraient des Centaures une simple peuplade de cavaliers, établie en Thessalie ou en Arcadie, et vivant de chasse et de pillage. Le fait que l'habitat de ces êtres fabuleux est toujours placé sur les montagnes les plus inaccessibles et que les armes qui leur sont données sont des branches d'arbres ou des quartiers de rochers, jamais ou presque jamais des armes humaines, suffisait à lui seul à prouver la fausseté de ces explications. Le système, fort en honneur aujourd'hui, qui fait des Centaures helléniques les frères des Gandharvas de l'Inde, est plus plausible. Les Gandharvas jouent un grand rôle dans les Védas, et y représentent les nuages ; mais ils ne sont jamais décrits comme ayant une double nature ; c'est sous l'aspect de guerriers qu'ils apparaissent et du haut de leurs chars de guerre qu'ils combattent. Aussi, M. Sidney Colvin, tout en se gardant de rejeter l'assimilation proposée (et il aurait eu, je crois, grand tort de le faire), fait-il remarquer avec beaucoup de raison que le mythe, s'il est originellement le même, s'est développé dans les deux contrées d'une manière très-différente. Pour comprendre la physionomie du Centaure grec, c'est à la Grèce même, à sa littérature et à ses œuvres d'art, qu'il faut s'adresser. Gerhard et surtout Preller l'avaient déjà tenté ; M. Colvin les suit résolument dans cette voie, et atteint enfin le but entrevu par eux.

Il observe d'abord que le type des Centaures est formé d'une manière analogue à celui des Sirènes, de la Chimère, de Scylla, des Harpyes. Comme ces divers monstres, les Centaures doivent donc représenter quelqu'une des forces sauvages de la nature, et les traditions qui les cantonnent constamment sur les hautes montagnes nous indiquent dans quelle sorte de lieux nous devons chercher la manifestation de la force qu'ils symbolisent.

Or, dans la mythologie grecque, le cheval, à cause de son allure rapide et bondissante, a été souvent pris pour symbole de l'eau en mouvement, des vagues qui se renversent en déferlant sur la plage, des torrents qui roulent de rocher en rocher. Les Centaures, monstres à corps de cheval, nés sur les sommets du Pélion, des amours d'Ixion (le tourbillon du vent) avec Néphélé (le nuage chargé de pluie), les Centaures ne sont donc pas autre chose que des torrents, qui, après les orages, se précipitent à grand fracas des hauteurs dans la plaine. Ecoutez d'ailleurs Virgile :

Ceu duo nubigenæ, cum vertice montis ab alto
Descendunt Centauri, Homolen Othrynque nivalem
Linquentes cursu rapido : dat euntibus ingens
Silva locum, et magno cedunt virgulta fragore.

Dans cette descente fougueuse, dans ce fracas d'arbres brisés, dans cette forêt qui s'entr'ouvre sur le passage des deux cavaliers, est-il possible de méconnaître la peinture poétique des ravages d'un torrent ?

Mais les neiges et les pluies ne donnent pas seulement naissance aux torrents dévastateurs, elles alimentent aussi les sources bienfaisantes qui fertilisent les vallons, et aux exhalaisons desquelles la superstition populaire attribue le pouvoir de donner l'inspiration prophétique. Aussi à côté des mauvais Centaures, trouvons-nous les bons Centaures, Chiron et Pholos, qui révèrent les dieux, connaissent les vertus des simples et se montrent serviables aux mortels. Et ainsi une contradiction qui tout à l'heure semblait inexplicable, non-seulement se comprend aisément, mais constitue une preuve de plus en faveur du système.

M. Sidney Colvin expose ces idées dans un style limpide et élégant. Son érudition n'est jamais pédante, et ses raisonnements, pour être fort serrés, n'en sont pas moins faciles à suivre. Ce sont là des qualités auxquelles, en France, nous sommes particulièrement sensibles, et non sans raison. Aussi ai-je grand plaisir à saluer cette brochure, et je crois pouvoir promettre à ceux de nos lecteurs qui se décideraient à l'ouvrir, qu'ils s'applaudiront de l'avoir fait.

O. R.

La librairie Quantin annonce comme devant paraître sous quelques jours, un nouvel ouvrage de M. Champfleury, la *Bibliographie céramique*, un fort volume in-8°, contenant la nomenclature analytique de toutes les publications faites en Europe et en Orient sur les arts céramiques depuis le XVI^e^ siècle jusqu'à nos jours.

Le poste de conservateur du musée de Sèvres conduisait naturellement M. Champfleury à entreprendre un de ces importants et utiles travaux semblables à ceux que répand l'administration du South-Kensington. Enregistrement analytique de tous les ouvrages publiés par les divers peuples, manuscrits et ouvrages rares sur la céramique signalés dans les bibliothèques nationales ou privées, indication d'ouvrages contenant des renseignements sur l'art céramique et sa fabrication, mémoires archéologiques non mis dans le commerce, tout a été enregistré et étudié pendant neuf ans par M. Champfleury, avec l'attention, le soin, la patience qui sont le caractère de ses ouvrages d'érudition.

—

Journal des Débats, 22 mars. — Le musée des Arts décoratifs à Paris, par G. Berger.

St-Nicolas, n° 18. — Illustrations par Poirson, L. H., Heters, Ziew, Courboin, Gaillard.

Librairie Ch. Delagrave, à Paris et chez tous les libraires.

Le Tour du Monde, 1054^e^ livraison. — Une semaine à Lisbonne, par M. Jules Leclercq. — Texte et dessins inédits. — Huit dessins de Barclay, H. Catenacci, E. Thérond et E. Ronjat, avec une carte des environs de Lisbonne.

Journal de la Jeunesse, 343^e^ livraison. — Texte par J. Girardin, J. Levoisin, Albert Lévy, Aimé Giron et Louis Rousselet. — Dessins : Tofani, Sirony, Ferdinandus, Bayard.

Bureaux à la librairie Hachette et Cie, 79, boulevard Saint-Germain, à Paris.

Athenæum, 12 et 19 mars. — Catalogue général des monuments d'Abydos, par Mariette (compte-rendu). — Exposition générale d'aquarelles à la Dudley Gallery. — Les arts industriels de l'Inde, par G. Birdwood. — Les arts industriels de l'Inde (II), par George Birdwood.

Academy, 12 et 19 mars. — Léonard de Vinci dans le Levant, par Mary Heaton. — Aquatintes au Club des beaux-arts de Burlington, par Frederick Wedmore. — Aquarelles à la Dudley Gallery. — La vie de William Blake, par A. Gilchrist (compte-rendu, par John Gray). — Tapisseries.

VENTES PROCHAINES

—

Collection de M. Roxard de la Salle

Cette belle collection de tableaux anciens va être dispersée, à l'Hôtel des ventes, lundi prochain 28 mars. Après l'étude approfondie qu'en a faite M. Paul Mantz dans la dernière livraison de la *Gazette des Beaux-Arts*, il est presque superflu d'attirer l'attention des amateurs sur l'importance de la plupart des toiles qui la composent ; nous nous bornerons donc à rappeler les pièces capitales. D'abord, une ravissante esquisse de Rubens : le *Portrait équestre de Ferdinand d'Espagne, archiduc d'Autriche*, délicate et charmante improvisation d'un maître qui, presque toujours, a dit du premier coup de pinceau, le meilleur de ce qu'il avait à dire ; puis la *Petite fille au chien*, de Pieter de Hooch ; ce tableau de premier ordre a été gravé dans la *Gazette*, pour accompagner l'un des articles consacrés par Burger à la galerie Pereire, dont il faisait partie ; le *Jeune homme à l'œillet*, par Frans Hals, œuvre longuement caressée en certaines parties, d'une touche fougueuse, ou d'autres qui semblent destinées à montrer la signature habituelle du maître ; de superbes portraits encore de Mierevelt, de Thomas de Keyser, de Janson Van Keulen, de de Bray ; des *Poissons de mer*, de Van Beyeren, dessinés avec soin, énergiquement peints ; un excellent *Intérieur d'église* d'Emmanuel de Witte ; un tableau capital de Govert Camphuysen, la *Halte de Chasse*, avec des personnages de grande taille peints dans la manière large et savoureuse d'Albert Cuyp qui eût volontiers signé ce bel ouvrage ; un charmant tableau signé de Van der Neer et daté de 1646, le *Matin* ; trois Van Goyen, des plus importants ; un joli tableau de fleurs de Van Dael (collection Delessert) ; deux *Hiver* très-curieux du vieux Breughel, dont M. Mantz n'a pu parler, attendu qu'ils viennent seulement d'être envoyés à Paris par M. de la Salle, qui ne pouvait se décider à les vendre ; enfin, la perle de la collection, dans les maîtres hollandais, une *Plage de Scheveningue*, datée de 1643, et que M. Mantz appelle avec raison le chef-d'œuvre de Simon de Vlieger ; c'est, en effet, une admirable peinture.

Les écoles méridionales sont également représentées dans la collection de M. de la Salle par trois ou quatre morceaux qui tous sont classés et connus. Au premier rang, le *Baptême du Christ*, de Ribera, toile superbe, qui a fait partie de la collection Salamanca ; puis l'*Hérodiade* de Carlo Dolci, et le *Saint Sébastien* de Francesco Furini.

Dans l'école française : une jolie esquisse de Fragonard, un très-beau portrait de *M^me^ Adélaïde de France*, par Carle Van Loo, et celui de *M^me^ Henriette*, par Nattier ; enfin un curieux portrait du comédien *Paul Poisson*, par Grimou.

—

Œuvres et collection de J. Jacquemart

La vente des objets composant la succession de notre regretté collaborateur et ami Jules Jacquemart se fera du 4 au 8 avril, à la salle n° 8 de l'hôtel Drouot. Elle se composera de deux parties : la première composée d'œuvres de Jacquemart, la seconde d'objets qu'il avait collectionnés avec le goût qui le caractérisait aussi bien comme amateur que comme artiste.

Dans la première nous notons 21 de ces aquarelles qui l'ont classé parmi les maîtres ; 8 gouaches ; 21 dessins, vues, paysages, objets de curiosité ; 11 dessins inédits d'après les gemmes de la galerie d'Apollon, une des parties les plus originales de son œuvre, et d'autres de la même série qui ont servi de maquettes aux étonnantes gravures que l'on sait, et dont un certain nombre ont été publiées dans la *Gazette des Beaux-Arts*.

Dans la seconde nous signalerons quatre tableaux signés : de Nittis et Vollon, marques qui se recommandent d'elles-mêmes ; puis des objets exquis de l'Orient : bronzes, cuivres émaux cloisonnés et peints, armes, porcelaines, faïences, orfèvreries, matières précieuses, ivoires, bois sculptés, laques, meubles, étoffes, tapis, miniatures..., en un mot tout un musée de pièces choisies par un amateur difficile à contenter et venu à temps.

Vient enfin une magnifique collection des estampes de l'artiste, et quantité de gravures modernes, en état précieux, des aquafortistes les plus remarquables de notre époque.

Cette vente, faite par MM. Ch. Pillet, Mannheim, Clément et Georges Petit, est certainement une des plus curieuses et des plus importantes de l'année.

CONCERTS DU DIMANCHE 27 MARS 1881

—

CONSERVATOIRE

Symphonie avec chœur (Beethoven). — *Passacaille*, air de danse d'*Armide*, 1686 (Lulli). — *La prière du matin et du soir*, chœur (Emilio del Cavaliere). — Ouverture de *Ruy Blas* (Mendelssohn).

CONCERT PASDELOUP

Symphonie en cinq parties (H. Berlioz). 1re partie : Rêveries, passions; 2e partie : Un bal; 3e partie : Scène aux champs; 4e partie : Marche au supplice; 5e partie : Songe d'une nuit du Sabbat. — Mozart *Aria* (Ah ! non sai qual pena sia), chantée par Mme Emma Thursby. — Fragments symphonique, première audition (Ad. Wormser. — Concerto en *si* bémol pour piano, par Mlle Sophie Menter (Beethoven). — Menuet Boccherini. — Tarentelle, chantée par Mlle Emma Thursby (Littolff). — Ouverture des *Girondins*.

TABLEAUX MODERNES

AQUARELLES et DESSINS

DONT LA VENTE AURA LIEU HOTEL DROUOT,

SALLE N° 9.

Le lundi 28 *mars* 1881, *à* 2 *heures* 1/2

Par le ministère de Me HENRI LECHAT, commissaire-priseur, rue Baudin, 6 (square Montholon).

Assisté de M. CH. GEORGE, expert à Paris, rue Laffitte, 12,

CHEZ LESQUELS SE DISTRIBUE LE CATALOGUE

Exposition publique, le dimanche 27 mars, de 1 h. à 5 h.

PORCELAINES ANCIENNES

DE LA CHINE, DU JAPON ET DE SAXE

Garnitures de trois et cinq pièces, potiches, cornets, bols, plats, assiettes, tasses et soucoupes, faïence de Delft, verrerie de Bohême, BRONZES, pendules, lustres, objets divers, OBJETS DE VITRINE, montres, châtelaines, argenterie, éventails, dentelles, guipures, etc.,

MEUBLES et ETOFFES.

Le tout arrivant de Hollande

Et appartenant à MM. HAMBURGER frères, d'Utrecht

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 1

Les lundi 28, *mardi* 29 *et mercredi* 30 *mars*, *à une heure et demie*.

Par le ministère de Me CH. PILLET, commissaire-priseur, 10, rue de la Grange-Batelière.

Exposition publique, le dimanche 27 mars, de 1 à 5 h.

LIVRES

PROVENANT DE LA BIBLIOTHÈQUE

de feu M. JORDAN

(2e partie)

VENTE RUE DES BONS-ENFANTS, 28,

Le jeudi 31 *mars* 1881, *à huit heures du soir*

Par le ministère de Me MAURICE DELESTRE, commissaire-priseur, rue Drouot, 27,

Assisté de M. PORQUET, libraire, quai Voltaire, 1,

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

VENTE AUX ENCHÈRES PUBLIQUES

de

BELLES TAPISSERIES

des

GOBELINS et de FLANDRE

Suite de 5 belles tapisseries des Gobelins à sujets mythologiques et à riches bordures.

TAPIS de table en soie richement brodés.

TENTURES en damas ancien.

MEUBLES en bois sculpté et autres de style Louis XVI.

BRONZES d'ameublement, bustes en terre cuite.

2 PLAFONDS par Voillemot.

HOTEL DROUOT, SALLE N° 1

Le samedi 2 *avril* 1881, *à* 2 *heures et demie*.

Me LÉON TUAL, commissaire-priseur, rue de la Victoire, 39.

M. CHARLES MANNHEIM, expert, rue Saint-Georges, 7.

Expositions : particulière, le jeudi 31 mars,
— publique, le vendredi 1er avril 1881
de une heure à cinq heures.

E. LOWENGARD

26, rue Buffault, 26
près la rue de Châteaudun

Spécialité de Tapisseries, d'Etoffes et d'Ameublements anciens

OBJETS D'ART ET DE CURIOSITÉS, ETC.
BOISERIES ANCIENNES

FAIENCES et PORCELAINES

ARMES, BRONZES, EMAUX

OBJETS D'ART — AUTOGRAPHES

TABLEAUX ANCIENS ET MODERNES

ANTOINE BAER

Expert

Paris, 2, rue Laffitte

COLLECTION
De feu Jules JACQUEMART

—

AQUARELLES ET DESSINS
ESTAMPES
Œuvres de feu Jules Jacquemart
TABLEAUX et ESTAMPES par DIVERS
Objets de l'Orient

Armes, bronzes, sculptures, porcelaines, miniatures indiennes, étoffes et tapis, joli meuble de la Renaissance en bois sculpté et autre meuble incrusté de nacre et de filets de cuivre.

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 8
Les lundi 4, mardi 5, mercredi 6, jeudi 7 et vendredi 8 avril 1881, à 2 heures

Me CHARLES PILLET, commissaire-priseur, 10, rue de la Grange-Batelière.

Experts :
M. Charles MANNHEIM, rue St-Georges, 7;
M. CLÉMENT, 3, rue des Saint-Pères;
M. G. PETIT, 7, rue Saint-Georges,

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE.

EXPOSITIONS :

PARTICULIÈRE	PUBLIQUE
le samedi 2 avril	le dimanche 3 avril

de une heure à cinq heures

VENTE
DES TABLEAUX
par feu
ALEXANDRE GUILLEMIN
et des
Tableaux
COSTUMES, BRONZES, Etc.
Composant sa Collection particulière

HOTEL DROUOT, SALLE N° 3
Le vendredi 8 avril 1881, à 2 heures et demie.

Par le ministère de Me HENRI LECHAT, commissaire-priseur, rue Baudin, 6 (square Montholon),
Assisté de M. DETRIMONT, expert, rue Laffitte, 27,

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

Exposition publique, jeudi 7 avril 1881, de 1 heure à 5 heures.

B. SOMMER
rue de Richelieu, 92.
Objets d'Art anciens de la Chine et du Japon
Spécialités de pièces d'Echantillons
PROVENANCE DIRECTE

ESTAMPES
ANCIENNES ET MODERNES

FORMANT LA COLLECTION DE FEU LE PRINCE
ALEXANDRE LOBANOW DE ROSTOWSKY
Comprenant les chefs-d'œuvre des vieux maîtres

Schongauer, Mecken, Durer, Beham, Aldegrever, Leyden, Rembrandt, Ostade, Bega, Berghem, Potter, Dujardin, Everdingen, Ruisdael, Waterloo, Van Dyck, Raimondi, Edelinck, Drevet, Bervic, Massard, Wille, Strange, *en épreuves superbes et rares,* puis :

les Travaux des célèbres burinistes comme

Volpato, Morghen, Garavaglia, Longhi, Anderloni, Desnoyers, Richomme, Forster, Lefèvre, Claessens, Muller, Steinla, Mandel, Felsing, Keller, etc.

En toutes premières épreuves choisies et une petite collection de PORTRAITS RUSSES
dont la VENTE aux enchères aura lieu
Mardi 26 avril 1881, et jours suivants
Chez AMSLER et RUTHARDT, à BERLIN, marchands de gravures
BEHRENSTRASSE, 29 a

On trouvera le catalogue illustré chez MM. CLÉMENT, 3, rue des Saints-Pères, et DANLOS fils et DELISLE, 15, quai Malaquais, chez lesquels la collection sera exposée dans les premiers jours d'Avril.

COLLECTION DE M. ROXARD DE LA SALLE

DE NANCY

TABLEAUX ANCIENS

PAR

CAMPHUYSEN, GOYEN (VAN), HALS (FRANS), HOOCH (PIETER DE), KAISER (TH. DE), NEER (VAN DER), RUBENS VLIEGER (SIMON DE), NATTIER, DE BRAY VAN DAEL, RIBERA, et autres

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 8

LE LUNDI 28 MARS 1881, A 2 HEURES 1/2

COMMISSAIRE-PRISEUR :	EXPERT :
Me CHARLES PILLET	**M. FÉRAL, Peintre**
10, rue de la Grange-Batelière	54, faubourg Montmartre

Chez lesquels se trouve le Catalogue

Expositions : **Particulière :** le Samedi 26 Mars 1881, de 1 heure à 5 heures
Publique : le Dimanche 27 mars 1881, — —

SUCCESSION P. L. ÉVERARD

Marchand de tableaux

TABLEAUX

MODERNES

VENTE HOTEL DROUOT, SALLES 8 & 9

Les jeudi 31 mars et vendredi 1er avril 1881, à deux heures

Me CHARLES PILLET, commissaire-priseur, 10, rue de la Grange-Batelière

M. DURAND-RUEL	M. J. HOLLENDER
expert	expert
1, rue de la Paix, à Paris	7, rue des Croisades, à Bruxelles

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

EXPOSITIONS :

PARTICULIÈRE :	*PUBLIQUE :*
Le mardi 29 mars 1881	Le mercredi 30 mars 1881

De 1 heure à 5 heures et demie

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

GRANDE IMPRIMERIE. — G. V. Larochelle, imp., 16, rue du Croissant. — Paris.

N° 14 — 1881. BUREAUX, 8, RUE FAVART. 2 avril.

LA

CHRONIQUE DES ARTS

ET DE LA CURIOSITÉ

SUPPLÉMENT À LA *GAZETTE DES BEAUX-ARTS*

PARAISSANT LE SAMEDI MATIN

Les abonnés à une année entière de la Gazette des Beaux-Arts *reçoivent gratuitement la* Chronique des Arts et de la Curiosité.

PARIS ET DÉPARTEMENTS :

Un an . . . . . 12 fr. | Six mois. . . . . 8 fr.

MOUVEMENT DES ARTS

—

Collection de M. Roxard de La Salle

MM. Charles Pillet et Féral.

J. de Bray, L'homme à la canne, 2.550 fr. — *Breughel* (Pierre), Une vente mobilière, 1.850 fr.; L'hiver en Hollande, 1.200 fr. — *Camphuysen*, Halte de chasse (acheté par M. Brame), 9.200 fr. — *Van Ceulen*, la Dame aux perles (M. Goldschmidt), 1.580 fr. — *Van Dael*, Fleurs dans un vase, 3.500 fr. — *Carlo Dolci*, Hérodiade, 4.100 fr. — *Furini*, Saint Sébastien et Sainte Irène, 800 fr. — *Van Goyen*, Habitations rustiques, 4.100 fr.; Effet d'hiver (M. Laurent Richard), 4.100 fr.; les Bords du canal, 2.000 fr. — *Granet*. Maison de Michel-Ange, à Rome, 600 fr. — *Grimou*, l'Acteur Paul Poisson, 2.100 fr. — *F. Hals*, Le jeune homme à l'œillet (M. Gerson), 10.000 fr. — *P. de Hooch*, Un intérieur hollandais (M. Brame), 30.000 fr. — *Th. de Keyser*, Portrait de femme, 4.000 fr. — *C. Van Loo*, Mme Adélaïde (M. le duc de Castries), 10.000 fr. — *Mierevelt*, Riche Hollandaise (M. Brame), 3.000 fr. — *Nattier*, Mme Henriette (M. le duc de Castries), 7.000 fr. — *Van der Neer*, Matinée d'automne (M. Sedelmeyer), 10.300 fr. — *Ribera*, le Baptême du Christ, racheté 5.000 fr. par le vendeur, M. de La Salle, qui vient de donner ce beau tableau au musée de Nancy; *Rubens*, Don Ferdinand d'Autriche (M. Stern), 13.000 fr. — *Simon de Vlieger*, les Dunes de Scheveningen (M. Rothan), 9.100 fr. — *G. de Witte*, Temple protestant (M. Sedelmeyer), 5.100 fr.

La vente a produit 151.845 fr.

CONCOURS ET EXPOSITIONS

—

Le jury de la peinture

Le dépouillement du scrutin pour la nomination du jury de peinture du prochain Salon n'a été terminé que dans la soirée de vendredi dernier. 1.570 artistes ont pris part aux élections. Voici les noms des membres élus :

	Voix		Voix
1 Bonnat.....	1.430	21 Feyen-Perrin.	1.059
2 J. Lefebvre..	1.392	22 Barrias.....	1.049
3 Jean-P. Laurens... ...	1.384	23 Humbert.....	1.025
4 Henner.....	1.374	24 M Lalanne..	1.024
5 Vollon.....	1.359	25 Cot.....	1.024
6 J. Breton....	1.325	26 Duez	1.010
7 Carol. Duran.	1.297	27 Protais	1.003
8 Harpignies...	1.276	28 Mazerolle....	1.003
9 Bouguereau..	1.271	29 E. Lévy.....	986
10 Detaille.....	1.257	30 Butin.....	953
11 De Vuillefroy.	1.237	31 B. Constant..	923
12 Français.....	1.234	32 Lavielle.....	910
13 Busson.....	1.234	33 Rapin	906
14 Luminais....	1.191	34 Roll.....	904
15 A. Cabanel ..	1.154	35 Hanoteau	799
16 Guillemet....	1.143	36 Van Marck..,	798
17 Guillaumet...	1.126	37 De Neuville..	766
18 J. Dupré.....	1.120	38 Bin.....	719
19 Gervex	1.095	39 H. Pille.....	683
20 G. Boulanger.	1.059	40 Puvis de Chavannes.....	681

Tous ces noms, à part ceux de MM. Cot et H. Pille, figuraient déjà dans la commission du règlement du Salon.

Voici les noms des douze artistes qui ont obtenu le plus de voix après les élus :

Baudry, 681. — Cormon, 681. — Bernier, 677. — Ribot, 671. — Lansyer, 628. — Cazin, 625. — Lerolle, 552. — Bonvin, 536. — Pelouze, 488. — Delaunay, 461. — Bastien-Lepage, 454. — Tony-Robert Fleury, 426.

Exposition des Artistes indépendants

Aujourd'hui même s'ouvre, boulevard des Capucines, 35, l'exposition annuelle des Artistes indépendants. On y retrouvera avec plaisir la vaillante phalange des novateurs, tout en remarquant l'absence de M. Caillebotte et en regrettant celle de M. et Mme Bracquemond. Un des attraits de cette piquante exhibition

sera sans aucun doute la statuette en cire de M. Degas, une petite danseuse qui nous était promise l'an passé, mais dont on n'a vu encore que la vitrine, admirée d'ailleurs pour sa luxueuse simplicité. A côté de M. Degas on reverra et on discutera à grands renforts d'arguments nouveaux ou vieux, Mmes Berthe Morisot et Mary Cassatt, MM. Pissaro, Raffaelli, Forain, Rouart et autres champions de la peinture indépendante et des expositions libres.

X.

—

Une exposition d'œuvres d'art, **en noir et en blanc**, va être ouverte pendant tout le mois d'avril, 33, avenue de l'Opéra.

—

Une Exposition de peinture, sculpture, etc., sera organisée cette année, à **Reims**, par la Société des Amis des Arts. Ouverture, 15 octobre; clôture, 4 décembre.

—

Une exposition d'œuvres d'art décoratif s'ouvrira en mai prochain, dans les galeries situées 103 New Bond street, à **Londres**, sous le patronage de S. A. la princesse Louise.

Le directeur, M. T. J. Gullik, ou son représentant, M. H. Lassalle, sera à Paris jusqu'au 7 avril (inclusivement), à l'hôtel de France, 33, rue Laffitte, et sera visible de 9 heures à midi, et de 5 à 7 heures du soir, pour donner toutes les informations aux personnes désireuses d'exposer.

L'exposition sera réouverte au mois de novembre prochain. Les objets exposés en mai pourront rester en dépôt pour figurer à cette future exposition.

NOUVELLES

—

*** A l'Académie des Beaux-Arts, samedi dernier, lecture a été donnée du décret présidentiel approuvant l'élection de M. Ginain, en qualité de membre titulaire pour la section d'architecture. M. Ginain a été introduit par M. Delaborde, secrétaire perpétuel, et a assisté à la séance.

L'Académie a entendu ensuite les lettres des candidats à la place vacante dans la section de gravure. Ces lettres sont signées de MM. Chaplain, Degeorge, Oudiné, Poncet, Ponscarme.

La section de gravure présentera une liste de candidats dans la prochaine séance.

*** M. Lanson, grand prix de sculpture à l'Académie de France, qui a terminé ses quatre ans cette année, vient d'achever son dernier envoi à la villa Médicis. C'est un groupe représentant la *Discorde*, dont on parle beaucoup à Rome et qui, dit-on, est appelé à un grand succès.

*** Le portrait de M. de Montalivet par Bonnat, donné à l'Etat par la famille de Montalivet, est exposé en ce moment dans la salle des tapisseries au Louvre.

*** Un amateur distingué de peinture, ayant lui-même exposé plusieurs fois, M. Emile Clerget, a institué par testament les Hospices de Nevers légataires universels de sa fortune, laquelle doit être évaluée à dix-huit cent mille francs au moins. Ce legs est fait sous certaines conditions, notamment de servir plusieurs rentes viagères à des personnes désignées, et enfin de transformer une maison de campagne appartenant à M. Clerget, où la mère de celui-ci est morte, et sise à Marzy, dans la Nièvre, en maison de retraite destinée à recueillir le plus grand nombre possible d'artistes français, peintres, dessinateurs, graveurs, sculpteurs et architectes, devenus infirmes ou tombés dans la misère.

*** Les comptes rendus du Salon se multiplient depuis quelques années à tel point qu'il est impossible aux artistes d'avoir connaissance des articles qui leur sont consacrés par les critiques d'art.

La «Correspondance des artistes», inaugurée l'an dernier par le *Moniteur des Arts* (48, rue Hallé), est venue combler cette lacune. Pour le Salon de 1881, cette Correspondance comprendra le dépouillement de 194 journaux parisiens, départementaux, anglais, américains, allemands, suisses, italiens et espagnols.

LE MUSÉE DE LILLE

—

M. Paul Baudry, membre de l'Institut, a adressé au maire de Lille la lettre suivante :

A Monsieur Géry-Legrand, maire de la ville de Lille.

Monsieur le maire.

Nous avons été, mes amis et moi, si touchés du cordial accueil que vous nous avez fait, qu'il nous donne l'obligation de vous en remercier publiquement, et de vous prier de transmettre à messieurs les membres de la commission du Musée et à ses conservateurs l'expression de notre vive gratitude.

J'ai revu avec joie ce beau musée de Lille, que mes amis et confrères admiraient pour la première fois. La collection Wicar y brille d'un éclat incomparable, par la réunion de tous ces grands ouvriers des premières heures de la Renaissance, par les dessins divers de Raphaël et de Michel-Ange, qui vont de pair avec les plus célèbres d'Oxford, de Vienne et de Paris. Mais si les Anglais et les Allemands ont élevé des sanctuaires à ces merveilles, il est affligeant de penser que pour nous, Français, c'est un devoir qui reste encore à remplir, notamment pour notre beau Louvre, où il semble qu'un mauvais sort accumule de jour en jour d'effrayantes chances de destruction. Nous avons pu apprécier, grâce à vous et au préfet notre ami, M. Paul Cambon, l'attention passionnée des Lillois pour tout ce qui touche aux intérêts et à la gloire de leur cité ; nous étions heureux de constater les vivantes traditions de ce fécond et haut patronage dont les villes du Nord ont de tout temps honoré l'art et les artistes.

J'ai l'espoir que la ville de Lille nous donnera encore le bon exemple en construisant un édifice exclusivement réservé aux arts, qu'elle en écartera la connexion périlleuse des services publics, des locaux administratifs et des aménagements officiels ou privés tels qu'ils existent à Paris et malheureusement presque partout en France.

La municipalité de Lille aura l'honneur d'obtenir la réalisation grandiose et parfaite de cette création démocratique de notre siècle, le *Musée national*, qui a mis le public en pleine possession des chefs-d'œuvre des maîtres, qui ne lui étaient connus autrefois que par ouï-dire, lui imposant en même temps le devoir sacré de veiller à leur conservation.

Veuillez, etc.

PAUL BAUDRY.

FRANCISCO LAURANA

(Voir la *Chronique* du 5 mars.)

J'ai reçu, à propos de Francisco Laurana, deux lettres intéressantes; je n'ai pas autre chose à faire qu'à les transcrire à l'intention des lecteurs de la *Chronique* ; ils s'y intéresseront certainement autant que moi.

L'une est de M. Léon Palustre :

« Dans votre article sur Francisco Laurana, il s'est glissé une erreur que vous me permettrez bien de relever. Vous prétendez que les deux saints placés sur les côtés du retable d'Avignon sont, l'un saint Benoît et l'autre saint Dominique, celui-ci douteux. »

Ici j'interromprai mon ami M. Palustre. Je n'ai rien prétendu du tout. Je n'ai pas vu le monument et je l'ai dit. J'ai eu sous les yeux une grande photographie où les deux saints, perdus dans les noirs, ne figurent l'un que pour le bord de son côté gauche, l'autre que pour le bord de son côté droit, ce qui laissait voir que c'étaient des statues d'hommes en robes monacales. Sur le socle de la statue de gauche, il y a, en grandes capitales romaines, qui paraissent peintes et assez modernes, la fin du nom *Benedictus*. Il était impossible de partir d'autre chose et j'ai demandé qu'on vérifiât.

La suite de la lettre de M. Palustre donne la réponse que je demandais :

« Je connais depuis longtemps le retable d'Avignon, sur lequel il ne m'eût pas été difficile de faire un article intéressant, et je puis vous assurer que les noms des deux saints sont parfaitement lisibles sur la bordure de leurs vêtements et qu'il a fallu beaucoup de bonne volonté pour ne pas s'en apercevoir.

« L'un des deux saints est saint Pierre Célestin, le célèbre pape qui, après avoir abdiqué, se retira dans les montagnes de la Pouille, aux environs d'Aquila, où j'ai visité sa retraite, il y a plusieurs années. Sa place était tout indiquée sur un retable destiné à l'église des Célestins.

« L'autre est le bienheureux Pierre de Luxembourg, dont le culte est, vous le savez, très-répandu à Avignon. Dans une des églises de la ville, je ne me rappelle plus laquelle, on conserve différents objets qui ont appartenu à ce prélat de haute volée. »

Voilà donc un fait iconologique bien éclairci et les deux saints sont bien à leur place. Les anciennes *Archives de l'Art français*, V, 342-6, ont publié, il y a longtemps, une pièce de novembre 1389 relative à une statue de cire du roi Charles VI, offerte par ce prince au tombeau, à Avignon, de saint Pierre de Luxembourg, mort cardinal à dix-huit ans en 1387.

La seconde lettre est de M. Eugène Muntz, que je n'ai pas à présenter aux lecteurs de la *Chronique;* elle se rapporte à la nationalité de Francisco Laurana. Comme elle produit des documents inédits, je n'ai aussi qu'à la transcrire :

« Si Francisco da Laurana est, comme je l'ai toujours pensé, parent de Luciano di Martino da Laurana, l'architecte du palais d'Urbin, c'est qu'il est Dalmate, non Napolitain; la Dalmatie appartenait alors aux Vénitiens.

« Voici en effet ce qu'on lit au sujet de la patrie de ce dernier, dans des documents authentiques : 19 sept. 1483 ; egregius vir Lucianus q. Martini de Jadia, provinciæ Dalmatiæ architectus (Gaye, I, 217).

Dans la description du palais d'Urbin, publiée au XVIe siècle par Baldi, on trouve un renseignement un peu différent :

« Il perchè, fatto pratica con molti principi per « aver architetti che fossero atti a soddisfarlo (il « s'agit de Frédéric d'Urbin), fra molti altri, glie « ne fu mandato uno dai re Napoli, chiamato Lu- « ciano, nato in Laurana, luego della Schiavonia; « questi, per quanto si dice, fu quel medesimo che « fabbrico il palazzo di Poggio Reale di Napoli.» — Versi et prose scelti di Bernardino Baldi, Florence, 1859, p. 546.)

« Luciano avait donc, comme Francisco, travaillé à Naples; c'est un motif de plus de croire que les deux artistes étaient parents, probablement frères.

« Mais voici qui tranche la question :

« En 1469, Francesco exécutait pour le dôme de Palerme une statue de la Vierge ; le contrat l'appelle « habitator, ut asserit, urbis Panormi et civitatis Venetiarum (Di Marzo, *Delle belle arti in Sicilia*, t. IV, p. 24 et 185, et *Archivio storico italiano*, t. XVI, 3e série, 1873, p. 327). Cette statue existe encore. Les liens qui unissaient alors la Dalmatie à Venise expliquent cette qualification de Vénitien. »

Il n'y a pas ici à poursuivre l'étude de l'architecte ; il suffit que deux artistes, l'un architecte et l'autre sculpteur, aient porté en même temps le nom peu commun de Laurana pour qu'ils doivent être parents ; leur parfaite contemporanéité exclut que l'un soit le fils de l'autre. Leur fraternité est par là même très-vraisemblable, et ce qui devient incontestable, c'est la communauté d'origine et de patrie. Donc Francisco Laurana est Dalmate, mais, comme le dit très-bien M. Muntz, la Dalmatie dépendait de Venise ; c'est forcément à Venise que lui et Luciano ont étudié et commencé; c'est de là qu'ils sont partis. Un autre ami m'écrivait que, sans preuves et par le style, il aurait cru Francisco Génois. Génois, Milanais, comme je le proposais, Vénitien, sont, malgré les différences, la même chose, c'est-à-dire l'art de l'Italie du nord, différent de l'art toscan et romain. De plus, Francisco, comme Luciano, a été à Naples, puisqu'il a travaillé à Palerme. Les deux suppositions essentielles que j'avais mises en avant et soumises à la critique, l'une que c'était un artiste de l'Italie du nord, ce

que j'indiquais en le croyant de l'Ecole milanaise, si importante et si influente à cette époque ; l'autre, due à M. Chabouillet, qu'il avait été à Naples avant de venir en Provence, autrement dit qu'il venait de Naples, se trouvent donc pleinement confirmées par les observations et les citations de M. Muntz.

J'ajouterai qu'il faudrait vérifier si Gaye, qui a souvent bien mal lu et transcrit, a bien lu le mot *Jadia*. *Jader* est le nom d'un petit fleuve de Dalmatie, et *Jadera*, le nom latin de la ville de Zara. Entre Jadia, Jadra, ou Jadera avec une abréviation, la différence paléographique est presque imperceptible; mais, comme je n'ai pas vu, là aussi je ne prétends rien.

ANATOLE DE MONTAIGLON.

BIBLIOGRAPHIE

Les Poêles en poterie dans le canton des Grisons, du XVI^e^ *au* XVII^e^ *siècle*, par Christian Bühler, curé. Avec six planches chromolithographiques, de J.-J. Hoffer. Zurich, César Schmidt, 1881.

Tel est le titre d'une savante et substantielle étude publiée en allemand, par un curé suisse. Remontant jusqu'aux plus anciens procédés de chauffage usités chez les Grisons, l'auteur arrive à décrire ces poêles d'un art si décoratif que les potiers suisses et allemands construisent depuis le milieu du XVI^e^ jusqu'à la fin du XVII^e^ siècle. M. Bühler a examiné un à un tous ces charmants spécimens d'un art utile : poêles de château, d'hôtels de ville, de maisons bourgeoises, racontant, avec preuves à l'appui, les origines de chacun, décrivant leurs plaques monochromes ou multicolores avec un soin consciencieux, expliquant le sens des figures symboliques et des légendes qui les accompagnent, faisant à l'occasion quelque excursion dans le domaine de l'histoire, en un mot, commentant ces documents d'un genre tout spécial avec le même scrupule que les érudits apportent à l'interprétation d'un livre.

Notons parmi les peintres sur poterie qui ont *illustré* ces instruments de chauffage les Pfau et, après eux, les Steckborn et Meier, tous de Winterthur, qui était le principal centre de cette industrie artistique.

Le lecteur peut juger de la perfection de leur travail, car M. Bühler lui offre six belles chromolithographies : le poêle du château de Haldenstein, près Coire (1548) ; celui de la salle de l'hôtel de ville à Coire, exécuté par Hans Heinrich Pfau (1632) ; celui de la chambre du conseil de Malans, par David Pfau (1690) ; enfin, celui du greffe municipal de Coire, par Daniel Meier (1734). Les dernières planches montrent quelques pièces de détail et les coupes et les plans de ces poêles, vraiment dignes d'une monographie si intéressante, qui complète utilement l'ouvrage du professeur Lübke, sur les *Anciens poêles de la Suisse*.

A. DE L.

Les artistes modernes, publication hebdomadaire, par Eugène Montrosier.

M. Eugène Montrosier, qui a déjà attaché son nom à d'importantes publications sur les arts, a fait paraître hier la première livraison de cette revue hebdomadaire qui est destinée surtout à former plus tard d'élégants volumes où l'on retrouvera l'histoire et l'œuvre des artistes contemporains les plus remarquables ; l'œuvre racontée par des dessins originaux et des photogravures, la vie par la plume de M. Montrosier.

La première partie comprendra les peintres de genre qui fourniront à eux seuls la matière d'un volume, soit 20 fascicules. Chaque fascicule contiendra deux biographies d'artistes, des dessins originaux et deux photogravures sortant des ateliers de la maison Goupil : le prix est de 2 fr. 50 par fascicule ou livraison. On souscrit aux librairies Launette (22, rue de Vaugirard), L. Baschet (125, boulevard Saint-Germain) et chez MM. Goupil.

Acteurs et Actrices du temps passé. — Encouragée par le grand succès des *Comédiens et Comédiennes*, de M. Sarcey, la Librairie des Bibliophiles a voulu faire pour l'ancien théâtre ce qu'elle venait de faire pour le théâtre moderne. Elle a donc entrepris, sous le titre d'*Acteurs et Actrices du temps passé*, la publication d'une série de notices de M. Ch. Gueullette, qui, rédigées d'après les documents les plus authentiques, et parsemées de piquantes anecdotes, ne peuvent manquer d'avoir un grand attrait pour les personnes qui s'intéressent à notre histoire dramatique. Chacune de ces notices est ornée d'un portrait à l'eau-forte dû au talent ingénieux de M. Lalauze. Grâce à une incomparable collection de portraits mise obligeamment à sa disposition, l'éminent graveur a pu former une galerie de nos anciens artistes dramatiques, qui, par l'exactitude du rendu et la finesse de l'exécution, deviendra un véritable trésor pour les historiens et les amateurs, chaque jour plus nombreux, de notre théâtre national.

La cinquième livraison, consacrée à la *Raisin*, paraît aujourd'hui à la Librairie des Bibliophiles, rue Saint-Honoré, 338. — Prix de la livraison, 4 fr. 50.

CONCERTS DU DIMANCHE 3 AVRIL 1881

CONCERT PASDELOUP

Fragments de l'*Armide* de Lulli et de l'*Armide* de Gluck, chantés par M^mes^ Ploux, Panchioni, Caron ; MM. Lauwers, Bolly. — Fragments des *Fêtes d'Hébé*, de *Dardanus* et de la *Mascarade de Versailles*, de Rameau, par les mêmes artistes et les chœurs.

CHATELET

La *Tempête*, par Faure, Vergnet, Dubulle ; M^mes^ Brunet-Lafleur et Franck-Duvernoy.

COMPAGNIE PARISIENNE

d'éclairage et de chauffage par le Gaz

Le Conseil d'Administration rappelle à MM. les Obligataires qu'ils auront à effectuer, du 6 au 20 avril prochain, au siège de la Compagnie, 6, rue Condorcet, tous les jours non fériés, de 10 h. à 2 heures, le 4^e^ et dernier versement (100 francs) sur les Obligations de l'émission de 1878.

Passé ce délai, les versements seront passibles d'un intérêt de retard, calculé à 5 0/0 l'an, à dater du 6 avril 1881.

Le Coupon des Actions à l'échéance du 6 avril sera reçu en paiement jusqu'à concurrence des versements à effectuer.

COMPAGNIE PARISIENNE

d'éclairage et de chauffage par le Gaz

Le Conseil d'Administration a l'honneur d'informer MM. les Actionnaires, que le complément du dividende de l'exercice 1880, soit 61 fr. 50 par action, sera payé, à dater du 6 avril prochain, au siège de la Compagnie, 6, rue Condorcet, tous les jours non fériés, de 10 heures à 2 heures.

La somme nette à recevoir, déduction faite des impôts établis par les lois de finance, est fixée ainsi qu'il suit :

1° *Action nominative de Capital ou de Jouissance* 59 655
2° *Action de Capital au porteur*.... 58 331
3° *Action de Jouissance au porteur*. 57 647

Les porteurs de plus de vingt actions pourront déposer leurs titres ou leurs coupons, dès le 30 mars, en échange d'un mandat à échéance du 6 avril.

VENTE
de
26 TABLEAUX
PAR
FÉLIX BARRIAS
ET DE
34 TABLEAUX
PAR
Alexandre Segé

HOTEL DROUOT, SALLE N° 5
Le lundi 11 avril 1881, à trois heures

Me CH. PILLET commissaire-priseur, r. Grange-Batel., 10	M. GEORGES PETIT, expert, rue Saint-Georges, 7.

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

EXPOSITIONS :

Particulière :	*Publique* :
Le samedi 9 avril	Le dimanche 10 avril
de 1 heure à 5 heures	

COLLECTION MAILAND
ESTAMPES
ANCIENNES ET MODERNES
dont une très-belle série
DES ÉCOLES FRANÇAISE ET ANGLAISE DU XVIIIe SIÈCLE
PORTRAITS, DESSINS
Par Moreau, Freudeberg Greuze, Fragonard, H. Robert.
LIVRES SUR LES BEAUX-ARTS
Composant la collection de feu M. Mailand.

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 4
Du lundi 4 au mardi 19 avril 1881, à 1 h. 1/2.

Me MAURICE DELESTRE, commissaire-priseur, rue Drouot, 27,
Et Me E. BERTHELIN, son confrère, rue Le Peletier, 29,
Assistés de M. CLÉMENT, expert, rue des Saints-Pères, 3.

CHEZ LESQUELS SE DISTRIBUE LE CATALOGUE

Exposition publique, les dimanches 3 et 10 avril, de 2 à 5 heures.

VENTE AUX ENCHÈRES PUBLIQUES
par suite de décès
OBJETS D'ART ET DE CURIOSITÉ
Faïences, grès de Flandre, porcelaines de Sèvres, de Saxe, de Chine et autres; sculptures sur bois, sur ivoire et sur marbre.
Matières précieuses, médailles antiques en or et en argent, médailles et plaquettes en bronze.

BRONZES D'ART et autres
ARMES
DES XVIe, XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES.
Armes orientales; bijoux, miniatures, objets variés.

HOTEL DROUOT, SALLE N° 5

Les jeudi 7 et vendredi 8 avril 1881, à 2 h. précises.

Me LÉON TUAL, commissaire-priseur, rue de la Victoire, 39.
M. CHARLES MANNHEIM, expert, rue Saint-Georges, 7,

CHEZ LESQUELS SE DISTRIBUE LE CATALOGUE

Exposition publique, mercredi 6 avril 1881, de 1 h. à 5 h.

BELLE COLLECTION
de
LIVRES
de
L'ÉCOLE ROMANTIQUE
provenant
DU CABINET DE M. N...
ÉDITIONS ORIGINALES
Livres rarissimes
EXEMPLAIRES BROCHÉS OU RELIÉS SUR COUVERTURE IMPRIMÉE
Vignettes de Tony Johannot; **Eaux-fortes** de Célestin Nanteuil.

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 7

Les jeudi 7, vendredi 8 et samedi 9 avril 1881, à 2 heures précises.

Me MAURICE DELESTRE, commissaire-priseur, rue Drouot, 27,
Assisté de M. DETAILLE, libraire, rue des Beaux-Arts, 10,

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

VENTE DE
Tableaux anciens, Pastels, Miniatures, Curiosités, beau et grand Cartel en bronze doré, Bijoux, Bronzes, Porcelaine vieux Chine et Japon, Figurines vieux Saxe, Faïences, etc. etc.
Pour cause du départ de
M. PAUL DE R...

HOTEL DROUOT, SALLE N° 2
Le lundi 4 avril 1881, à deux heures

Me GEORGES BOULLAND, commissaire-priseur, rue Neuve-des-Petits Champs, 26.
M. HORSIN-DÉON, peintre-expert, 6, place de Valois.

Exposition publique, le dimanche 3 avril 1881, de une heure et demie à cinq heures.

COLLECTION
De feu Jules JACQUEMART

AQUARELLES ET DESSINS
ESTAMPES
Œuvres de feu Jules Jacquemart
TABLEAUX et ESTAMPES par DIVERS
Objets de l'Orient

Armes, bronzes, sculptures, porcelaines, miniatures indiennes, étoffes et tapis, joli meuble de la Renaissance en bois sculpté et autre meuble incrusté de nacre et de filets de cuivre.

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 8

Les lundi 4, mardi 5, mercredi 6, jeudi 7 et vendredi 8 avril 1881, à 2 heures

Me CHARLES PILLET, commissaire-priseur, 10, rue de la Grange-Batelière.

Experts :
M. Charles MANNHEIM, rue St-Georges, 7;
M. CLÉMENT, 3, rue des Saint-Pères;
M. G. PETIT, 7, rue Saint-Georges,

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE.

EXPOSITIONS :

PARTICULIÈRE	PUBLIQUE
le samedi 2 avril	le dimanche 3 avril

de une heure à cinq heures

VENTE
de
MADAME HORTENSE SCHNEIDER

DIAMANTS
Diadème, Rivières, Colliers. Bracelets
MAGNIFIQUE COLLIER DE PERLES
Très-belles Perles Poires

ARGENTERIE ANCIENNE
OBJETS D'ART ET D'AMEUBLEMENT

Marbre, bronzes, porcelaines anciennes, faïences, boîtes, éventails, miniatures, étuis, objets de vitrines, MEUBLES ANCIENS ET DE STYLE.

BELLES TAPISSERIES
Etoffes anciennes, meubles courants, objets divers.

HOTEL DROUOT, SALLE N° 1

Les lundi 11, mardi 12, mercredi 13, jeudi 14, vendredi 15 et samedi 16 avril 1881
à 2 heures

Le catalogue se trouve chez :

Me ESCRIBE	M. A. BLOCHE
commissaire-priseur,	expert
6, r. de Hanovre	rue Laffitte, 44

EXPOSITIONS

Particulière :	*Publique :*
le samedi 9 avril	le dimanche 10 avril

IMPORTANTE COLLECTION
de
Tapisseries des Gobelins
de la suite dite **des Dieux** et autres
Belles porcelaines de Sèvres, de Saxe et de Chine
TERRES CUITES par CLODION
Deux grands vases en granit rose oriental
SCULPTURES SUR MARBRE, IVOIRE ET BOIS
FAÏENCES ITALIENNES ET AUTRES
Deux très-grands bustes de nègres en marbre de rapport.
Armes des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles
FERS OUVRÉS
Émaux de Limoges
Bronzes d'art, calice du XVe siècle.
Beaux bronzes d'ameublement.
Meubles du XVIIIe siècle, belles consoles en bois doré à dessins d'albâtre oriental.
Belles étoffes et broderies des XVe et XVIIIe siècles.

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 8

Les lundi 11 et mardi 12 avril 1881, à deux heures précises.

Me CH. PILLET	M. MANNHEIM
commissaire-priseur,	expert
10, r. Grange-Batelre.	7, rue Saint-Georges

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

Expositions : particulière, samedi 9 avril 1881; publique, dimanche 10 avril 1881, de 1 heure à 5 heures.

Beaux Bijoux
DIAMANTS ET PIERRES
DE COULEUR
Beau collier de perles fines
AQUARELLES & TABLEAUX
par
J. Pils, E. Detaille, A. Francia, J. Palizzi, J.-G. Vibert, Fichel, Henry Monnier

ÉVENTAILS par Palizzi, Ricois, Saunier. Miniatures.
FAIENCES de Delft, Rouen et Moustiers.
PORCELAINES de Saxe, de Chine, etc.; Curiosités.
MEUBLES ANCIENS et MODERNES
BRONZES, PIANO
Le tout appartenant à Mme T***

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 1

Les lundi 4, mardi 5 et mercredi 6 avril 1881, à 2 heures.

Me ESCRIBE, commissaire-priseur, rue de Hanovre, 6.
M. HARO ✻, peintre-expert, rue Visconti, 14, et rue Bonaparte, 20.
M. A. BLOCHE, expert, 44, rue Laffitte.
Exposition publique, le dimanche 3 avril.

OBJETS D'ART

ET DE HAUTE CURIOSITÉ

Suite importante de

ÉMAUX DE LIMOGES

Par Nardon Penicaud, Jean Courtois, Jehan Court, dit Vigier, Léonard Limousin, Pierre Raymond, Jean Limousin, N. et J. Laudin, Nouailher et autres.

Sculptures en ivoire, sur bois et sur albâtre

Précieux reliquaire du XVe siècle

Orné d'une très-belle sculpture sur ivoire

Beau plat à reptiles par Conrade de Nevers.

Faïences de Bernard Palissy, manuscrits et livres des XVe et XVIe siècles.

Objets variés.

Beaux meubles et panneaux des XVe et XVIe siècles en bois sculpté.

*Composant la collection de M. M****

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 8

Les mercredi 20, jeudi 21, vendredi 22 et samedi 23 avril, à deux heures

Commiss.-priseur	Expert
Me CHARLES PILLET	M. CH. MANNHEIM
10, r. Gr.-Batelière	7, rue St-Georges

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

Expositions : particulière, le lundi 18 avril;
— publique, le mardi 19 avril,
de une heure à 5 heures

LIVRES PRÉCIEUX

THÉOLOGIE, SCIENCES, BEAUX-ARTS, BELLES-LETTRES ET HISTOIRE

Composant le cabinet de M. E. C***

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 3

Le lundi 4 avril 1881, *à 2 heures précises*

Me MAURICE DELESTRE, commissaire-priseur, rue Drouot, 27,

Assisté de M. ADOLPHE LABITTE, libraire-expert, rue de Lille, 4,

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

SCULPTURES DU CHATEAU DE MONTAL

CHEF-D'ŒUVRE D'ARCHITECTURE DE LA RENAISSANCE FRANÇAISE

VENTE

75, boulevard de Clichy, 75

Le samedi 30 *avril* 1881, *à 2 heures et demie*

Commiss.-priseur	Expert :
Me CHARLES PILLET	M. CH. MANNHEIM
10, r. Gr.-Batelière	7, rue St-Georges

Les permis de visiter sont délivrés à partir du 18 avril, chez M. PILLET.

Expositions : particulière, le jeudi 28 avril 1881;
— publique, le vendredi 29 avril,
de une heure à cinq heures.

TABLEAUX ANCIENS

de

TOUTES LES ÉCOLES

COMPOSANT LA

TRÈS-IMPORTANTE COLLECTION

DE

M. le baron de BEURNONVILLE

VENTE

3, RUE CHAPTAL, 3

Les lundi 9, mardi 10, mercredi 11, jeudi 12, vendredi 13, samedi 14 mai 1881 et jours suivants

Me CHARLES PILLET

Commissaire-priseur, 10, rue de la Grange-Batelière

EXPERTS :

M. Féral	**M. George**	**M. G. Petit**
54, faubourg Montmartre	12, rue Laffitte	7, rue Saint-Georges

EXPOSITIONS :

PARTICULIÈRE	*PUBLIQUE*
les vendredi 6 et samedi 7 mai	le dimanche 8 mai

de 1 heure à 5 heures

B. SOMMER
rue de Richelieu, 92.
Objets d'Art anciens de la Chine et du Japon
Spécialités de pièces d'Echantillons
PROVENANCE DIRECTE

OBJETS D'ART — AUTOGRAPHES
TABLEAUX ANCIENS ET MODERNES
ANTOINE BAER
Expert
Paris, 2, rue Laffitte

E. LOWENGARD
26, rue Buffault, 26
près la rue de Châteaudun
Spécialité de Tapisseries, d'Etoffes et d'Ameublements anciens
OBJETS D'ART ET DE CURIOSITÉS, ETC.
BOISERIES ANCIENNES
FAIENCES et PORCELAINES
ARMES, BRONZES, EMAUX

COMPAGNIE PARISIENNE
D'ÉCLAIRAGE ET DE CHAUFFAGE PAR LE GAZ

Le Conseil d'administration a l'honneur d'informer MM. les Actionnaires que, par délibération de l'Assemblée Générale du 29 mars 1881, il est autorisé à émettre 24.000 obligations de 500 francs, semblables à celles déjà émises, et remboursables au pair, par voie d'amortissement, en 25 annuités, à partir de l'année 1881.

Les souscriptions, exclusivement réservées aux Actionnaires, seront reçues au siège de la Compagnie, 6, rue Condorcet, tous les jours, du 30 mars au 4 avril inclusivement, de 10 heures du matin à 2 heures très-précises, sur la présentation des mandats, délivrés comme d'usage par le Bureau des Titres de la Compagnie, pour le paiement des coupons d'actions à l'échéance du 6 avril 1881.

La production des certificats nominatifs d'actions est indispensable ; la présentation matérielle des actions au porteur ne sera pas exigée et la Compagnie se contentera du dépôt des coupons.

Ceux de MM. les Actionnaires qui auront acheté des actions du Gaz, en liquidation du 31 mars, et qui voudraient user du bénéfice de la souscription aux obligations nouvelles, pourront, dès le 30 mars et jusqu'au 4 avril prochain inclusivement, faire leur déclaration de souscription à la Compagnie, par l'intermédiaire d'un agent de change, sauf à ne déposer les coupons dont la production est exigée que le lendemain du Syndicat, c'est-à-dire le jeudi 7 avril, avant 2 heures.

Les obligations nouvelles seront réparties entre les souscripteurs, au prorata du nombre d'actions de chacun d'eux. Elles seront émises à 500 francs, payables en deux termes, avec jouissance du 1er janvier de l'année, pour le premier versement, et du 1er juillet, pour le deuxième versement.

Ces versements auront lieu, savoir :

du 6 au 20 avril 1881.....	250 Fr.
du 6 au 20 octobre 1881.....	250

Le premier versement, qui libérera les titres de 250 fr., donnera droit à un intérêt de 6 fr. 25 par coupon, payable le 1er juillet prochain ; le dernier versement portera les intérêts annuels à 25 fr., soit 12 fr. 50 par semestre.

Les coupons des actions, payables au 6 avril et au 6 octobre de cette année, seront acceptés en paiement des versements correspondants à faire sur les obligations souscrites.

A défaut de versement aux époques indiquées, l'intérêt sera dû, à partir du 6 avril pour le premier versement, et du 6 octobre pour le dernier, à raison de 5 0/0 l'an pour chaque jour de retard.

Les obligations seront nominatives jusqu'à leur entière libération, époque à laquelle les titres provisoires seront échangés contre des titres définitifs.

Celles desdites obligations dont le dernier versement ne serait pas effectué le 30 novembre 1881, seront vendues à la Bourse de Paris, à la diligence de la Compagnie, par M. le syndic des agents de change, pour le produit être appliqué, par la Compagnie, et jusqu'à due concurrence, au versement restant à effectuer.

L'excédant, s'il y en a, appartiendra aux ayant droit et leur sera payé par la Compagnie.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.
GRANDE IMPRIMERIE. — G. V. Larochelle, imp., 16, rue du Croissant. — Paris.

N° 15 — 1881. BUREAUX, 8, RUE FAVART. 9 avril.

LA

CHRONIQUE DES ARTS

ET DE LA CURIOSITÉ

SUPPLÉMENT A LA *GAZETTE DES BEAUX-ARTS*

PARAISSANT LE SAMEDI MATIN

Les abonnés à une année entière de la Gazette des Beaux-Arts *reçoivent gratuitement la* Chronique des Arts et de la Curiosité.

PARIS ET DÉPARTEMENTS :

Un an . . . . . 12 fr. | Six mois. . . . . 8 fr.

MOUVEMENT DES ARTS

ESTAMPES DE L'ÉCOLE FRANÇAISE DU XVIII^e SIÈCLE

Collection G. M.

MM. Maurice Delestre, Danlos et Delisle.

(Voir le n° 13 de la *Chronique*)

Nina, d'après Hoin, par Janinet. Portrait de Mme Dugazon dans le rôle de Nina ou la Folle par amour, 3.550 fr. — Janinet. Portrait de Marie-Antoinette 1777, 2.830 fr. — Janinet. L'Amour, la Folie d'après Fragonard, 665 fr. — La toilette de Vénus d'après Boucher, 565 fr.

Lawreince (d'après). Ah ! laisse-moi donc voir, par Janinet, 1.100 fr. — Ah! quel doux plaisir. Je touche au bonheur, par Copier, 905 fr. — L'aveu difficile, par Janinet, 3.000 fr. — La même estampe, 1.090 fr. — Les trois sœurs au parc de Saint-Cloud, par J.-B. Chapuy, 666 fr. — Les Grâces parisiennes au bois de Vincennes, 650 fr. — La comparaison, par Janinet, 610 fr. — Le déjeuner anglais, par Vidal, 1.205 fr. — Le déjeuner en tête-à-tête. L'ouvrière en dentelle, 700 fr. — L'élève discret, 755 fr. — Ah! le joli petit chien, par Janinet, 1.180 fr. — L'indiscrétion, par Janinet, 1.500 fr. — La leçon interrompue, par Vidal, 806 fr. — On y va deux, par S. Benossi. Il n'est plus temps, d'après Simonneau, 980 fr. — Pauvre Minet! que ne suis-je à ta place, par Janinet, 800 fr. — Le petit conseil, par Janinet, 1.160 fr. — Valmont and présid. de Tourvel, par R. Girard, 500 fr. — Le joli petit serin, par Mixelle, 620 fr. — Jeune femme debout jouant de la guitare, etc., 755 fr. — Les petits favoris, 1.105 fr. — La même estampe, 505 fr. — Eh ! vite, l'on nous voit. Si tu voulais, par Lecœur, 610 fr. — Regnault (N.-E.). Le lever, 700 fr. — Sergent, d'après Saint-Aubin. Le premier est le mieux servi. La place au premier occupant, 560 fr. — Les mêmes estampes, 610 fr.

Taunay (d'après). Foire de village, noce de village, la rixe, le tambourin, par Descourtis, 2.605 fr.

—

Vente après décès de M. V...

Mes Baubigny et Albinet. — MM. Féral, Mannheim et Martin.

Berkeyden (Gérard). La Place du Marché, à Haarlem, 2.700 fr.

Bonington. Port de mer, 1.850 fr.

Decamps. Un camp arabe, 5.700 fr.

De Marne. La Route de Saint-Denis, 1.020 fr.

Géricault. La Cour d'un roulage, 2.310 fr.

Hondekoeter (attribué à). Oiseaux de basse-cour, 3.500 fr.

Potter (attribué à Paul). Les Gardeurs de porcs, 4.500 fr.

Rembrandt (Van Ryn). Portrait de jeune Femme, 8.450 fr.

Ruysdael (Jacques). Paysage montueux, 5.800 francs.

Steen (Jean). Une Noce de village, 6.900 fr.

Téniers (David). L'Été, 9.000 fr.

Marbre blanc. Très-joli groupe du temps de Louis XVI. (Deux Amours se disputant un cœur.) Attribué à Pajou. Hauteur, 50 centimètres, 10.600 francs.

Marbre blanc. Jolie figure d'enfant nu tenant un oiseau d'une main et une pomme de l'autre, par Pigalle, 1784, 11.700 fr.

Deux candélabres du temps de Louis XVI, à figures d'enfants bronzés, portant des bouquets de lys à six lumières, 5.000 fr.

Grande pendule en bronze vert, bronze doré et marbres de diverses nuances. Groupe de bacchantes, d'enfant bacchant et ceps de vigne d'après Clodion, 6.000 fr.

Deux consoles d'angle du temps de Louis XVI, en bois d'acajou, bronze ciselé et doré, 2.810 fr.

—

Collection de M. le baron von H...

MM. Charles Pillet, Féral et Mannheim.

André et *Jean Both*. Site d'Italie, 18.800 fr.

Hubert Robert. Deux panneaux décoratifs, 7.450 francs.

Simon Vouet. Grands portraits de Louis XIII et d'Anne d'Autriche, 2.720 fr.

Em. de Witte. Intérieur d'église, 5.100 fr.

Deux grandes potiches en ancienne porcelaine Japon, à décor bleu, rouge et or, 2.520 fr.

Grande potiche à pans et couvercle en ancienne porcelaine du Japon, riche décor de fleurs, oiseaux et ornements bleu, rouge et or, 3.220 fr.

—

Vente P.-E. Everard

MM. Pillet et Durand-Ruel.

Cette vente a produit 630.995 fr.

Corot : les *Deux Sœurs*, 6.000 fr.; *Environs d'Arras*, 4.950 fr. Daubigny : *Fécamp, soleil couchant*, 18.000 francs; Decamps : *Soldats au prétoire*, 12.000 fr. Diaz : *Enfants turcs jouant avec une cage d'oiseaux*, 11.000 fr.; la *Caravane*, de Gérôme, 5.550 fr.; *Une Polonaise*, de Jacquet, 6.400 fr.; *Cavaliers près d'une mare*, de Meissonier, 7.505 fr.; *Episode du sac de Rome*, de Robert Fleury, 5.600 fr.; la *Mare*, de Th. Rousseau, 6.000 fr.; *Fruits et Gibiers*, de Saint-Jean, 15.450 fr.; le *Pont*, de Troyon, 16.000 francs; le *Tréport*, de Vollon, 10.000 fr.; une réduction du *Canal de Venise*, de Ziem, 4.020 fr.

CONCOURS ET EXPOSITIONS

—

Salon de 1881

La section d'architecture a procédé, au Palais de l'Industrie, à l'élection du jury d'admission et de récompense pour le Salon de 1881.

Ont été nommés :

MM. Ballu, 53 voix; Garnier, 49; Brune, 49; Questel, 47; Ginain, 45; Coquart, 44; Diet, 41; Daumet, 40; Heinard, 38; André, 38; Guadet, 38; Guillaume, 36.

Viennent ensuite : MM. Bœswilwald, 24 voix; Lich, 22; Vaudremer, 22; de Baudot, 21; Ruprich-Robert, 19.

La section de gravure et lithographie a procédé également à l'élection de son jury.

Ont été nommés :

Gravure au burin. — MM. François, 17 voix; Levasseur, 16; Didier, 15.

Viennent ensuite : MM. Blanchard, 2 voix; Henriquel, 1; Huot, 1.

Eau-forte. — MM. Hédouin, 49 voix; Courtry, 43; Gaucherel, 41.

Viennent ensuite : MM. Braquemont, 6 voix; Boilvin, 4; Laguillermie, 3.

Gravure sur bois. — MM. Bertrand, 36 voix; Yon, 33; Pisan, 25.

Viennent ensuite : MM. Lepère, 20 voix; Rousseau, 16; Thiriat, 15.

Lithographie. — MM. Laurens, 16 voix; Cicéri, 13; Vernier, 13.

Viennent ensuite : MM. Sirouy, 13 voix; Chauvel, 7; Gilbert, 5.

Le jury de peinture a constitué son bureau de la façon suivante : MM. Alexandre Cabanel, président; Bouguereau, Bonnat et J.-P. Laurens, vice-présidents; Humbert, de Vuillefroy, Benjamin Constant, secrétaires.

M. Puvis de Chavannes, juré, et MM. Baudry et Cormon, jurés supplémentaires, ont donné leur démission. M. Bernier remplace M. Puvis de Chavannes et M. Lansyer un autre juré qui est absent pour raison de santé.

—

Samedi dernier s'est ouverte, à l'Ecole des beaux-arts, l'exposition des épreuves du concours définitif du monument de l'**Assemblée constituante** à Versailles; elle durera jusqu'au 11 de ce mois et elle est ouverte de dix heures à quatre heures.

Voici l'ordre dans lequel ont été exposés les dix projets qui ont victorieusement subi l'épreuve du premier concours :

1er. Projet n° 18. MM. Bernard et Granet.

2e. Projet n° 12, MM. Boitte, architecte; Alfred Lenoir, sculpteur.

3e. Projet n° 41. MM. Bruneau, architecte; Caillé, sculpteur.

4e. Projet n° 40, MM. Abel Chancel, architecte; Sauzel, sculpteur.

5e. Projet n° 37, MM. Adrien Chancel, architecte; Camille Lefebvre, sculpteur.

6e. Projet n° 51, MM. Formigé, architecte; Jules Coutan, sculpteur.

7e. Projet n° 35, MM. Guillaume, architecte; de Saint-Marceaux et Hiolle, sculpteurs.

8e. Projet n° 52, MM. Hémard, architecte; Lafrance, sculpteur.

9e. Projet n° 43, MM. Pujol (Paul), architecte; Falguière, sculpteur.

10e. Projet n° 45, MM. Train et Genuys, architectes; Aubé et Dalou, sculpteurs.

L'auteur du projet classé le premier dans le jugement définitif pourra être chargé de l'exécution du monument et aura droit à une prime de 30.000 fr.

Il y aura de plus des primes de 20.000 fr., 15.000 fr., 10.000 fr., 5.000 fr., pour les projets classés de 2 à 5; et enfin des indemnités de 4.000 fr. pour les projets classés de 6 à 10.

Le jury chargé de juger ce concours est composé ainsi qu'il suit : MM. Ballu, Paul Dubois, Guillaume, Thomas et Vaudremer, jurés titulaires.

MM. de Ronchaud, secrétaire général de l'administration des beaux-arts; Lafenestre, inspecteur des beaux-arts; Charton et Henri Martin, sénateurs; Edouard Lockroy et Maze, députés, nommés spécialement pour ce concours; MM. Cavelier et Ch. Garnier, jurés supplémentaires.

Ce jury s'est réuni, sous la présidence du ministre des beaux-arts, avec M. Edmond Turquet pour vice-président.

Tous les projets, exposés selon le programme, comprennent une colonne surmontée d'une statue de la République ou de la Loi, avec quatre figures dressées sur le piédestal, celles de Mirabeau, de Lafayette, de Sieyès et de Bailly.

Le jury s'est réuni mercredi à l'Ecole des Beaux-Arts, sous la présidence de M. Jules Ferry, ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, et a classé les œuvres comme suit :

N° 1. MM. Formigé et Coutan.

N° 2. MM. Paul Pujol et Falguière.

N° 3. MM. Guillaume, de Saint-Marceaux et Hiolle.

N° 4. MM. Train, Genuys, Aubé et Dalou.
N° 5. MM. Bernard et Granet.
L'exposition reste ouverte jusqu'au 11 avril courant.

NOUVELLES

—

*** Le 1er avril, M. Morel, député de la Manche, et M. Turquet, sous-secrétaire d'Etat des beaux-arts, ont été entendus par la commission du budget et à la Chambre, au sujet des remparts du Mont-Saint-Michel minés par la mer et du conflit élevé à ce propos entre l'administration des beaux-arts et celle des travaux publics. M. Turquet a accepté la plupart des réductions opérées sur son budget, entre autres celle relative à l'exposition des artistes vivants, organisée, cette année, aux frais des artistes. Il a fourni à la commission, ainsi que M Lockroy, rapporteur, de nombreux détails sur le fonctionnement de la manufacture de Sèvres.

La commission a décidé qu'un récolement général des objets d'art appartenant à l'Etat et dispersés dans les ministères et autres bâtiments publics serait établi, et qu'elle visiterait le Louvre afin de se rendre compte du danger que présente pour les collections le voisinage des logements particuliers et des administrations publiques établies dans ce palais.

*** La section de gravure a présenté à l'Académie les candidats à la place vacante par suite du décès de M. Gatteaux, dans l'ordre suivant :

1° M. Oudiné ; 2° M. Chaplain ; 3° M. Ponscarme ; 4° M. Degeorge.

L'Académie n'a ajouté le nom d'aucun candidat à cette liste.

*** Les pensionnaires de l'Académie de France à Rome ont adressé à M. le ministre de l'instruction publique une demande ayant pour but d'augmenter leur traitement mensuel, qui n'est que de 267 francs. Les pensionnaires doivent, avec cette somme, faire face non-seulement à leurs dépenses personnelles, mais encore aux frais qu'entraînent leurs études.

*** Le Cercle de la librairie prépare pour cet été une exposition entièrement consacrée aux estampes anciennes et modernes, et qui comprendra naturellement tous les ouvrages illustrés les plus remarquables.

Aujourd'hui que les livres sont en grande partie recherchés pour leurs figures, cette exposition sera certainement des plus intéressantes.

En effet, quand dans quelque vente publique il passe des ouvrages illustrés par Eisen, Oudry, Gravelot, Fragonard, pour ne citer que les principaux, on voit des enchères de 4, 5 et 6.000 fr. se produire.

Les *Chansons* de Laborde, les *Baisers* de Dorat, qui ne sont que des badinages, dépassent encore ces prix quand les figures d'Eisen qui s'y trouvent sont en bon état.

L'exposition du Cercle de la librairie sera d'ailleurs le complément de celle de livres qu'on y fit l'an passé à pareille époque.

*** M. Meissonier fera pour le Salon de 1882 le portrait de M. Gambetta.

*** M. Edmond Turquet, sous-secrétaire d'État des beaux-arts, vient de faire exposer, dans une des salles de l'ancien musée des Souverains, au Louvre, un Jean Steen, l'*Enfant prodigue*, récemment acquis pour notre Musée national; le *Dormoir*, de Théodore Rousseau, acheté à la vente Edwards; un Gonzalès Coques, don de M. Lucien Double; le *Portrait du comte Camille de Montalivet*, offert par sa veuve au Musée de Versailles, et le *Festin champêtre*, de Dirk Hals. Dans la salle voisine se trouvent exposés cinq tableaux de l'école anglaise, récemment achetés par l'*Art* et offerts au Louvre. Ce sont : *The Glebe Farne*, par Constable ; l'*Abreuvoir*, par William Mulready; la *Halte*, par Georges Morland; la *Femme en blanc*, par John Opie, et *Frère et Sœur*, par sir William Beechey.

*** La section des manuscrits et le cabinet des antiques de la Bibliothèque nationale viennent d'être remis en possession des précieux objets qui avaient été retirés de leur dépôt lors de la création du musée des Souverains, au château de Saint-Germain.

Parmi les antiquités figurent les armes, objets et fragments d'habillement, monnaies et médailles trouvés dans la sépulture de Chilpéric Ier, sépulture qui fut découverte à Tournoy, le 27 mai 1653.

Une antiquité non moins curieuse est le fauteuil de Dagobert. C'est celui sur lequel s'asseyaient les rois francs de la première race pour recevoir, lorsqu'ils prenaient le commandement, les hommages et serments des grands du royaume. Il est de bronze, doré par places, fondu et ciselé, avec des têtes de panthères pour ornements.

Ce siège historique fut conservé durant plusieurs siècles dans le trésor de l'abbaye de Saint-Denis, mais en 1793, après la suppression et le pillage des monastères, il passa au Palais-Royal, où il fut conservé avec soin; plus tard, il fut déposé au cabinet des médailles.

C'est assis sur ce siège antique, que l'empereur Napoléon Ier distribua les premières décorations de la Légion d'honneur, le 15 mai 1804, au camp de Boulogne. Le précieux fauteuil avait été transporté de Paris à Boulogne expressément pour cette cérémonie, avec les casques de Bayard et de Duguesclin.

Parmi les manuscrits les plus précieux rendus à la Bibliothèque, il faut mentionner le livre d'Heures du roi Henri II, merveilleux volume, unique au monde, orné de peintures qui sont un des rares spécimens de l'art français au seizième siècle.

Il y a aussi le célèbre Evangéliaire de Charlemagne et le Livre des chevaliers du Saint-Esprit, manuscrit qui contient les noms et professions des chevaliers, commandeurs et officiers de l'ordre du Saint-Esprit, avec la signature de Henri III au bas.

Le premier nom inscrit sur cette liste est celui de Ludovic de Gonzague, qui effectivement fut le premier chevalier de l'ordre du Saint-Esprit. Toutes les promotions y sont indiquées, et la dernière, celle du 31 mai 1780, est celle de Louis-Philippe d'Orléans.

Des armures, des épées, des casques ont été également restitués à la Bibliothèque; mais elle s'en est dessaisie en faveur du Musée d'artillerie établi à l'hôtel des Invalides.

(*Le Journal des Arts.*)

NÉCROLOGIE

M. **Davioud**, l'architecte bien connu, est mort mercredi à midi et demi, en son domicile, 108, boulevard Saint-Germain. On se souvient que ce sont les projets de MM. Davioud et Bourdais qui furent adoptés pour la construction de l'Exposition universelle de 1878, et dans ces projets M. Davioud est exclusivement l'auteur des plans rolatifs au palais du Trocadéro.

M. Davioud était né en 1823, à Paris. Après avoir remporté tous les prix à l'École spéciale de dessin, il était entré comme dessinateur à la préfecture de la Seine, au service du nouveau plan de Paris. Nommé élève de l'Ecole des beaux-arts en 1844, il obtint en 1849 le second grand prix de Rome et le prix départemental en 1850. Sa première construction fut le théâtre d'Etampes en 1850.

En 1855, M. Davioud fut nommé architecte inspecteur du service des promenades et plantations. Sur ses plans ont été exécutés le kiosque, les embarcadères, les pavillons des gardes, les grilles, les serres du bois de Boulogne, ainsi que la tribune des courses, en collaboration avec M. Bailly; c'est aussi à lui qu'est due la restauration du moulin de Longchamps.

Devenu architecte en chef du service des promenades, M. Davioud a décoré les squares les plus importants de Paris; c'est lui qui a construit, en 1859, la fontaine Saint-Michel d'abord dédiée à la Paix, et dont le projet fut modifié par la commission municipale après la guerre d'Italie. Ce fut aussi en 1859 qu'il acheva le panorama des Champ Elysées.

De 1860 à 1862, tout en dirigeant les travaux du square des Arts-et-Métiers, du canal Saint-Martin, du parc Monceaux et du Jardin d'Acclimatation, M Davioud achevait sur la place de Châtelet les deux beaux théâtres du Châtelet et des Nations.

M. Davioud a été décoré de la Légion d'honneur en 1862 et promu officier le 1er mai 1878, jour de l'ouverture de l'Exposition universelle.

Les obsèques de M. Davioud ont eu lieu vendredi, à midi, à l'église Saint-Sulpice.

—

Le peintre **Jules Noël** vient de succomber, à soixante-six ans, à une cruelle maladie qui, depuis plusieurs années, lui avait fait abandonner le pinceau.

Jules Noël était originaire de Bretagne; aussi la plupart de ses toiles représentent-elles des ports de mer ou des villages bretons et normands, tels que la *Baie de Douarnenez*, le *Port de Brest*, une *Rue de Quimper*, etc. Il a peint en 1858 la *Réception de la Reine d'Angleterre à Cherbourg*. Un de ses tableaux les plus remarqués fut l'*Arrivée de la Diligence à Quimper sous le Directoire*.

Jules Noël avait une prodigieuse facilité; l'Etat a acquis plusieurs de ses tableaux pour les musées de province; il a exécuté pour le ministère de l'intérieur, en 1845, une *Rade de Brest*.

M. Noël avait obtenu une médaille de 3e classe en 1853.

—

M. **Lacoste-Brunner**, paysagiste, est décédé, le 27 mars, à l'âge de quarante-trois ans.

Né à Paris et destiné très-jeune à la carrière des beaux-arts, il commença par faire de la décoration. Nos palais nationaux renferment de lui un certain nombre de peintures décoratives très-estimées. Il se distingua surtout dans les fleurs. Cependant il exposa souvent aux Salons des motifs de genre et des paysages d'un goût fin et délicat. Il avait au Salon de 1880 des « Roses trémières » qui ont été fort remarquées.

—

On annonce la mort de M. **John Prescott Knight**, peintre anglais d'un certain renom, secrétaire de la Royal Academy. Elève du peintre J. Clint, M. Knight se fit remarquer très-jeune comme portraitiste. A l'Exposition de 1855, il envoya deux tableaux qui furent très-appréciés: les *Naufrageurs* et *John Knox cherchant à arrêter la violence du peuple*. M. J.-P. Knight a été reçu en 1836 membre de l'Académie de Londres. Il était né en 1803.

CORRESPONDANCE DE BELGIQUE

—

Quelques expositions ont bien à point dérangé, en ces derniers temps, l'accalmie qui avait envahi le monde des arts. Je vous ai parlé de l'*Essor* et de ses tableaux. Presque en même temps, un autre cercle, composé exclusivement, celui-là, d'élèves de l'Académie, l'*Union des artistes*, ouvrait ses portes au public. Il est toujours intéressant de suivre ces manifestations, principalement quand, comme c'est ici le cas, il s'agit de jeunes artistes, la graine de l'avenir.

Le dirai-je? L'ensemble de l'Exposition de l'*Union* m'a paru aussi médiocre que celle de l'*Essor*. On a beau écarquiller les yeux, on ne découvre nulle part la promesse d'un talent vraiment original. Pour vingt habiles qui brossent avec une patte d'enfer et subissent jusqu'à l'asservissement les influences d'école, il n'en est pas un qui révèle un tempérament affranchi de l'imitation et franchement personnel. Ces sortes de constatations sont plus mélancoliques que je ne puis le dire; on ne peut s'empêcher de penser, en effet,

à cette suite d'efforts qui marquent la période d'art antérieure au moment actuel, et l'on se demande si ce mouvement ne sera pas fatalement interrompu par l'absence des originalités qui, seules, pourraient le pousser dans une voie déterminée.

Ce qui manque le plus à la génération nouvelle, ce sont les fortes études, les connaissances solides, et même les notions élémentaires. Encore s'ils avaient la passion, cette belle flamme de jeunesse qui supplée parfois aux qualités que procure une application soutenue ! Mais je ne découvre partout que recettes d'atelier, ficelles d'écoles, trucs appris. La plupart ont l'air de vieux peintres qui n'auraient jamais peint que l'épiderme des choses, sans se soucier d'indiquer la vie subtile qui les anime; les maniements purement matériels leur sont à tous familiers; ils sont saturés des vices que leur ont légués leurs devanciers. On a beau leur crier : *Sursum corda!* montrez vos crises, vos nerfs, vos dents; à la place de ces tons froidement élaborés et de ce métier où vous êtes quasi égaux, mettez un peu de vous-mêmes, un grain de personnalité, une palpitation de votre être, quelque chose qui vous distingue les uns des autres. Autant clamer dans le désert. Très-peu, d'ailleurs, s'attachent à la peinture de l'homme; l'apprentissage spécial et l'éducation supérieure qu'exige le travail de la figure sont incompatibles avec leur besoin de faire vite et les jouissances limitées qu'ils demandent à l'art. Ils s'attachent de préférence à la nature morte, au paysage, aux accessoires, et, dans le domaine de la figure, ne s'aventurent pas au delà du portrait, c'est-à-dire à la représentation directe du modèle. Encore n'y apportent-ils qu'une interprétation souvent banale, déterminée par l'absence des vibrations que produit, dans les êtres fortement organisés, le contact de la nature. Paresse ou ignorance, ils ne parviennent pas à se l'assimiler; elle demeure chez eux à l'état de simple indication; c'est un clavier duquel ils ne savent point tirer des accords.

(*A suivre.*) L.

BIBLIOGRAPHIE

—

Publications artistiques de M. Plon

Une œuvre excellemment conçue et exécutée, d'une utilité incontestable, vient de paraître chez les éditeurs E. Plon et Cie : *les Maîtres ornemanistes, dessinateurs, peintres, architectes, sculpteurs et graveurs* (Ecoles Française, Italienne, Allemande et des Pays-Bas : Flamande et Hollandaise), par D. Guilmard. L'équivalent de cet important ouvrage n'existe nulle part. On y voit figurer, au nombre de plus de onze cents, les Maîtres ornemanistes des diverses écoles : on y trouve la description exacte et très-minutieuse de leurs productions, et le catalogue des pièces exécutées par eux.

Ce livre est, à proprement parler, le répertoire des Maîtres ornemanistes, et concerne spécialement la grande famille des artistes et des collectionneurs qui s'occupent, à des titres et dans des buts différents, de l'ornementation. Tous les documents relatifs à cet art, depuis l'époque de l'impression de la gravure jusqu'à la fin du dix-huitième siècle, existent, sans lacune et au grand complet, dans le magnifique travail de M. D. Guilmard. Non content de noter pas à pas, et en suivant la marche chronologique, les résultats progressifs dus aux incessants labeurs et au génie des Maîtres, M. Guilmard a fait, au fur et à mesure de son exposé, l'histoire de l'ornementation générale des quatre Ecoles. De plus, il fournit aux chercheurs et aux artistes les indications les plus précieuses, pour aider leurs investigations à travers les documents et les volumes existant soit à la Bibliothèque nationale de Paris, soit dans les Bibliothèques de l'Arsenal et de Bruxelles. A ces mérites, déjà considérables, et qui recommandent ce livre comme un vrai trésor d'érudition artistique à tous ceux qui s'occupent d'ornementation, se joint l'avantage, fort grand aussi, de pouvoir y consulter une foule de planches, reproductions en fac-simile par les procédés nouveaux des œuvres les plus curieuses et les plus parfaites des meilleurs maîtres de chaque Ecole.

Les *Maîtres ornemanistes* forment un splendide volume grand in-8, enrichi de 180 planches tirées à part et de nombreuses gravures intercalées dans le texte. L'*Introduction*, excellente et substantielle, a été rédigée par M. le baron Davillier, auteur de travaux bien connus parmi lesquels il convient de citer les *Porcelaines de Sèvres de madame du Barry*, et les *Arts décoratifs de l'Espagne.*

—

Sous le titre de *Recueil intime*, l'auteur des *Pensées tristes* et des *Nuits persanes*, M. Armand Renaud, vient de donner chez Lemerre un nouveau volume de poésies.

L'élégance de la forme, la délicatesse du fond méritent d'attirer sur cet ouvrage l'attention des amateurs.

—

Revue des arts décoratifs, mars. — A. Quantin, imprimeur-éditeur, 7, rue Saint-Benoît.

Texte. — E. Lechevallier-Chevillard, par M. Georges Duplessis. — La décoration murale à Pompéi, par M. P. Rioux-Maillou. — Bulletins des sociétés de l'Union centrale et du Musée des Arts.

Planches. — Exposition de l'Union centrale de 1880 : Vase en bronze chinois, collection de M. E. Lansyer (photogravure). — Frontispice de l'Oraison funèbre du grand Condé, publiée par E. Bocher. Projet de vitrail pour la cathédrale d'Orléans, présenté au concours des vitraux de Jeanne d'Arc, par M. Georges Bardon, verrier (1879). Compositions de M. Lechevalier-Chevignard.

—

Le Temps, 2 avril. — Les monuments de l'art antique, compte-rendu de l'ouvrage de M. O. Rayer, par M. G. Schlumberger.

Journal de la Jeunesse (9 avril 1881). — Texte par Louis Rousselet, par George Duruy et Albert Lévy. — Dessins, Pranichnikoff, Thérond, Ferdinandus, Gilbert.

Le Tour du Monde, 1057e livraison. — Comment j'ai traversé l'Afrique. — De l'océan Atlantique à l'océan Indien, par le major Serpa Pinto. — 1877-1878. — Texte et dessins inédits. — Quinze dessins de A. de Bar et E. Bayard.

Bureaux, à la librairie Hachette et Cie, boulevard St-Germain, 79, à Paris.

St-Nicolas, nº 19. — Texte par Lemercier de Neuville, J. Protche de Viville, Mélanie Talandier. Illustrations par de Monvel, Hunser, A. Poirson, Korenfeld, Janet-Lange, Ziew, Gaillard.

Librairie Ch. Delagrave, à Paris, et chez tous les libraires.

CONCERTS DU DIMANCHE 10 AVRIL 1881

—

CONSERVATOIRE

Symphonie en *ut mineur* (Beethoven). Aria, *mia speranza adorata* (Mozart). Allegro appasionato (M. Lalo). Finale d'*Euryanthe* (Weber). Solo : Mlle Emma Thursby. Symphonie *inédite* (Haydn). Alleluia, chœur du *Messie* (Hændel).

CONCERT PASDELOUP

L'*Armide* de Lulli ; l'*Armide* de Gluck : les *Fêtes d'Hébé*, de Rameau ; *Dardanus*, trio des songes ; la *Damnation*, de Berlioz ; les *Maîtres chanteurs*, de Wagner ; *Marche du Tannhauser*.

Interprètes : Mlle Ploux (de l'Opéra) ; Mmes Panchioni, Baron ; MM. Lauwers, Bolly, Labis.

CHATELET

La *Tempête*, par Faure, Vergnet, Dubulle ; Mmes Brunet-Lafleur et Franck-Duvernoy.

VENTE

de

26 TABLEAUX

PAR

FÉLIX BARRIAS

ET DE

34 TABLEAUX

PAR

Alexandre Segé

HOTEL DROUOT, SALLE Nº 5

Le lundi 11 avril 1881, à trois heures

Me CH. PILLET commissaire-priseur, r. Grange-Batel., 10	M. GEORGES PETIT, expert, rue Saint-Georges, 7,

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

EXPOSITIONS :

Particulière : Aujourd'hui samedi 9 avril	*Publique* : Demain dimanche 10 avril

de 1 heure à 5 heures

Étude de Me PAUL GÉRARD, commissaire-priseur au département de la Seine.

VENTE

aux enchères publiques

DE

TABLEAUX

par

PAUL VERNON

HOTEL DROUOT, SALLE Nº 3

Le mercredi 13 avril 1881, à 2 h. 1/2 de relevée

Me PAUL GÉRARD, commissaire-priseur, rue Labruyère, 3 bis ;

M. REITLINGER, expert, rue de la Paix, 20,

CHEZ LESQUELS SE DISTRIBUE LE CATALOGUE

Exposition publique, mardi 12 avril 1881, de une heure à cinq heures.

JOLIE COLLECTION

OBJETS D'ART ET DE CURIOSITÉ

DE LA CHINE ET DU JAPON

Matières précieuses

Telles que : jades finement travaillés et de nuances diverses, agates orientales, lapis-lazuli.

Porcelaines de la Chine et du Japon

Pièces d'échantillons, beaux bronzes brûle-parfums, vases, coupes

ÉMAUX CLOISONNÉS

de travail ancien, sculptures sur ivoire, laques objets variés, étoffes

*Le tout appartenant à M. Georges B****

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE Nº 8

Les jeudi 14 et vendredi 15 avril 1881, à 2 heures.

Me CH. PILLET commissaire-priseur, 10, r. Grange-Batelre.	M. CH. MANNHEIM expert 7, rue Saint-Georges

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

Exposition, le mercredi 13 avril, de 1 à 5 h.

OBJETS D'ART — AUTOGRAPHES

TABLEAUX ANCIENS ET MODERNES

ANTOINE BAER

Expert

Paris, 2, rue Laffitte

OBJETS D'ART
ET DE HAUTE CURIOSITÉ

Suite importante de

ÉMAUX DE LIMOGES

Par Nardon Penicaud, Jean Courtois, Jehan Courtois dit Vigier, Léonard Limousin, Pierre Raymond, Jean Limousin, N. et J. Laudin, Nouailher et autres.

Sculptures en ivoire, sur bois et sur albâtre

Précieux reliquaire du XVe siècle

Orné d'une très-belle sculpture sur ivoire

Beau plat à reptiles par Conrad de Nevers.

Faïences de Bernard Palissy, manuscrits et livres des XVe et XVIe siècles.

Objets variés.

Beaux meubles et panneaux des XVe et XVIe siècles en bois sculpté.

*Composant la collection de M. M****

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 8

Les mercredi 20, jeudi 21, vendredi 22 et samedi 23 avril, à deux heures

Commiss.-priseur	Expert
Me CHARLES PILLET	M. CH. MANNHEIM
10, r. Gr.-Batelière	7, rue St-Georges

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

Expositions : particulière, le lundi 18 avril;
— publique, le mardi 19 avril,
de une heure à 5 heures

Collection de feu M. BERTEAUX, de Metz

ANCIENNES PORCELAINES
de Saxe, de Sèvres et autres

Environ mille pièces : Groupes, Statuettes, Pendules, Candélabres, Vases, etc., en ancienne porcelaine de Saxe ou d'Allemagne; Porcelaines de la Chine et du Japon; Porcelaines françaises, anglaises et italiennes; Faïences de Lorraine, de Delft et autres;

ÉMAUX DE LIMOGES

Orfèvrerie; Bijoux; Sculptures; Bronzes.

Tableaux anciens

composant l'importante collection

DE FEU M. BERTEAUX, DE METZ

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 1

Les lundi 25, mardi 26, mercredi 27, jeudi 28 et vendredi 29 avril 1881, à 2 heures

Me CHARLES PILLET	M. CH. MANNHEIM
commissaire-priseur	expert
10, r. Grange-Batel.	7, rue St-Georges

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

Expositions : particulière, samedi 23 avril 1881;
publique, dimanche 24 avril 1881,
de 1 heure à 5 heures.

Collection de feu M. François Nieuwenhuys

TABLEAUX ANCIENS

PAR

Backuysen, Berghem, Bordone, Guardi, Hondekocter, Huysum (van), Neer (van der), Pérugin, Porbus, Pynacker, Rubens, Ruysdaël, Snyders, Steen (van), Téniers, Velde (van), Wouwerman, etc., etc.

TABLEAUX MODERNES

PAR

Belly, Brias, Conte, Alf. de Dreux, Huguet, Kœkkœk, Schelfhout,

DONT LA VENTE AURA LIEU HOTEL DROUOT, SALLE N° 8

Le jeudi 28 avril 1881, à 2 heures.

Commissaire-priseur :	Expert :
Me CH. PILLET,	M. FÉRAL, peintre
10, r. Grange-Batelre.	54, faub. Montmartre

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE.

EXPOSITIONS :

Particulière :	*Publique :*
le mardi 26 avril 1881	le mercredi 27 avril
de 1 heure à cinq heures	

SCULPTURES DU CHATEAU DE MONTAL

CHEF-D'ŒUVRE D'ARCHITECTURE DE LA RENAISSANCE FRANÇAISE

VENTE

75, boulevard de Clichy, 75

Le samedi 30 avril 1881, à 2 heures et demie

Commiss.-priseur	Expert :
Me CHARLES PILLET	M. CH. MANNHEIM
10, r. Gr.-Batelière	7, rue St-Georges

Les permis de visiter seront délivrés à partir du 18 avril, chez M. PILLET.

Expositions : particulière, le jeudi 28 avril 1881;
— publique, le vendredi 29 avril,
de une heure à cinq heures.

E. LOWENGARD

26, rue Buffault, 26
près la rue de Châteaudun

Spécialité de Tapisseries, d'Étoffes et d'Ameublements anciens

OBJETS D'ART ET DE CURIOSITÉ, ETC.
BOISERIES ANCIENNES

FAIENCES et PORCELAINES

ARMES, BRONZES, EMAUX

TABLEAUX

TRÈS-IMPORTANTS

par

Delacroix (Eug.), Millet (J.-B.) et Th. Rousseau

COMPOSANT

LA COLLECTION DE M. HARTMANN

Dont la vente aura lieu par suite de son décès

18, RUE DE COURCELLES

Le samedi 7 mai 1881, à trois heures

Me CHARLES PILLET	M. G. PETIT
com.-pr.	expert
10, r. Grange-Batelière	7, r. Saint-Georges

CHEZ LESQUELS SE DISTRIBUE LE CATALOGUE

EXPOSITIONS :

PARTICULIÈRE	PUBLIQUE
le jeudi 5 mai	le vendredi 6 mai

de une heure à cinq heures

B. SOMMER

rue de Richelieu, 92.

Objets d'Art anciens de la Chine et du Japon

Spécialités de pièces d'Echantillons

PROVENANCE DIRECTE

TABLEAUX ANCIENS

comprenant des

Œuvres remarquables de l'Ecole Italienne

TRÈS-BEAU PORTRAIT DE FEMME

Par ANGELO BRONZINO

Et AUTRES par Giorgione, Luini, Filippo Lippi Morone, Guido Reni, Paul Véronèse, etc.

et des

Ecoles Flamande, Hollandaise et Espagnole par Fyt (Jean), Rubens, Terburg, Wœnix, etc.

Beaux portraits de l'Ecole Française par Drouais, Tournières, de Troy, etc.

composant la

Collection de feu M. MAILAND

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE Nos 8 ET 9

Les lundi 2, mardi 3 et mercredi 4 mai 1881, à 2 heures

Comm.-priseur	Expert
Me CHARLES PILLET	M. FÉRAL, peintre,
10, r. Gr.-Batelière	54, faub. Montmartre

EXPOSITIONS

Particulière :	*Publique :*
le samedi 30 avril	le dimanche 1er mai

de 1 h. à 5 heures

TABLEAUX ANCIENS

de

TOUTES LES ÉCOLES

COMPOSANT LA

TRÈS-IMPORTANTE COLLECTION

DE

M. le baron de BEURNONVILLE

VENTE

3, RUE CHAPTAL, 3

Les lundi 9, mardi 10, mercredi 11, jeudi 12, vendredi 13, samedi 14 mai 1881 et jours suivants

Me CHARLES PILLET

Commissaire-priseur, 10, rue de la Grange-Batelière

EXPERTS :

M. Féral	**M. George**	**M. G. Petit**
54, faubourg Montmartre	12, rue Laffitte	7, rue Saint-Georges

EXPOSITIONS :

PARTICULIÈRE	*PUBLIQUE*
les vendredi 6 et samedi 7 mai	le dimanche 8 mai

de 1 heure à 5 heures

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

GRANDE IMPRIMERIE. — G. V. Larochelle, imp., 16, rue du Croissant. — Paris.

N° 16 — 1881. BUREAUX, 8, RUE FAVART. 16 avril.

LA

CHRONIQUE DES ARTS

ET DE LA CURIOSITÉ

SUPPLÉMENT A LA *GAZETTE DES BEAUX-ARTS*

PARAISSANT LE SAMEDI MATIN

Les abonnés à une année entière de la Gazette des Beaux-Arts *reçoivent gratuitement la* Chronique des Arts et de la Curiosité.

PARIS ET DÉPARTEMENTS :

Un an . . . . . 12 fr. | Six mois. . . . . 8 fr.

CONCOURS ET EXPOSITIONS

—

Prix du Salon

Les sculpteurs et les graveurs ont nommé les membres de leur jury.

Ont été élus pour la sculpture :

MM. Paul Dubois, 237 voix; Chapu, 205; Mercié, 201; Guillaume, 186; Shœnewerck, 161; Falguière, 161; Frémiet, 150; Barrias, 149; Thomas, 141; Mathurin Moreau, 140; Captier, 107; Cavelier, 105.

Jurés supplémentaires: MM. Delaplanche, 92 voix; Millet, 90; Gautherin, 89; Leroux, 84; Doublemard, 76;

Viennent ensuite : MM. de Saint-Marceaux, 68 voix; Thabard, 58; Guilbert, 58; Hiolle, 55, et Tony Noël, 54.

Ont été élus pour la gravure :

MM. Dègeorge, graveur en médailles, 111 voix; Levillain, graveur en médailles, 99; Galbrunner, graveur sur pierres fines, 98.

Jurés supplémentaires : MM. Alphée Dubois, graveur en médailles, 90; David, graveur sur pierres fines, 81; Ponscarme, graveur en médailles, 59.

Le nombre des artistes ayant pris part au vote est de 295.

—

Ont été admis à l'entrée en loges, pour le grand **Prix de Rome**, les artistes dont voici les noms :

Fritel, élève de MM. Cabanel et Millet, né à Paris, le 5 juillet 1853, premier second prix de 1877 ;

Buland, élève de M. Cabanel, né à Paris le 26 octobre 1852, deuxième second grand prix de 1878 et premier second grand prix de 1879 ;

Royer, élève de M. Cabanel, né le 25 décembre 1852, à Château-du-Loir (Sarthe) ;

Danger, élève de MM. Gérôme et Millet, né à Paris, le 31 janvier 1857 ;

Berton, élève de MM. Cabanel et Millet, né à Paris, le 16 septembre 1854 ;

Lambert, élève de MM. Cabanel, Bin et Lequien, né à Paris, le 10 avril 1854 ;

Popelin, élève de MM. Gérôme et Millet, né à Paris, le 30 juillet 1859;

Pinte, élève de M. Cabanel, né à Marseille, le 15 juin 1856 ;

Michel, élève de M. Lehmann, né à Besançon, le 20 octobre 1854 ;

Fournier, élève de MM. Cabanel, J. Lefebvre et Boulanger, né à Paris, le 17 décembre 1857.

Entrée en loges, le jeudi 14 avril. Sortie des loges, le 7 juillet prochain.

Exposition publique, les 13, 14, 15 et 17 juillet. Jugement définitif, le samedi 16 juillet, à midi.

—

Un concours est ouvert entre tous les sculpteurs français pour ériger une statue à **Carnot**, à Nolay, sa ville natale.

L'organisateur de la Victoire sera représenté debout, en conventionnel, membre du comité du salut public, d'après les documents historiques. La statue, en bronze, aura 3 mètres de hauteur, non compris la plinthe, et sera supportée par un piédestal en granit ou en marbre de Comblanchien de 4 mètres d'élévation.

Les concurrents produiront : 1° Une maquette en plâtre de la statue, mesurant 75 centimètres ;

2° Un projet de piédestal en plan, coupe et élévation à l'échelle de 15 centimètres par mètre au moins. Les projets et maquettes devront être déposés à l'Ecole des beaux-arts, à Paris, le 10 juillet 1881, avant cinq heures du soir. Le jugement sera rendu trois jours avant la clôture de l'exposition publique, qui durera du 10 au 20 juillet inclusivement.

Il sera décerné quatre prix. L'auteur de la maquette qui aura obtenu le premier prix sera chargé de l'ensemble du monument. Il recevra le bronze nécessaire à la statue et une somme de 30.000 fr. sur laquelle 7.000 fr. seront affectés au piédestal.

L'auteur du projet classé n° 2 aura droit à 3.000 fr. ; le troisième recevra 2.000 fr. et le quatrième 1.000 fr.

—

Nous avons dit que le jury chargé de juger le concours du monument de l'**Assemblée constituante**, à Versailles, avait désigné pour le premier prix le projet de MM. Formigé, architecte, et Coutan, sculpteur. La décision du jury n'a été rendue qu'après deux tours de scrutin et quatre heures de délibération.

Au premier tour, MM. Formigé et Coutan d'une part, Pujol et Falguière d'autre part, ont obtenu chacun 6 voix; le projet de MM. Guillaume, de Saint-Marceaux et Hiolle, 1 voix.

Au deuxième tour ont obtenu : M. Formigé, 7 voix; M. Pujol, 6.

En vertu de l'article 13 du règlement du concours, le jury a nommé une sous-commission chargée d'examiner les modifications qui pourraient être exigées par l'administration sur le projet couronné, avant son exécution définitive.

En outre le jury, parmi tous les projets exposés, a recommandé spécialement à l'administration des beaux-arts (à la suite d'un vote) la statue de la République de M. Granet, la statue de Mirabeau de M. Falguière et les bas-reliefs de M. Dalou.

—

Comme nous l'avons annoncé le 19 février dernier, l'administration du musée de **South-Kensington** organise une exposition rétrospective de l'*Art décoratif espagnol et portugais*, sous la présidence de Son Altesse Royale le prince Léopold. L'exposition ouvrira vers la fin du mois de mai prochain.

Le sous-comité français, présidé par M. Ottiwell Adams, premier secrétaire de l'ambassade anglaise à Paris, se compose de :

MM. le baron d'Alcochete, Edmond Bonnaffé, Chabrière-Arlès, baron Davillier, Gustave Dreyfus, Edm. Foulc, Ernest Odiot, baron Ferd. de Rothschild, E. du Sommerard, Fréd. Spitzer.

Le sous-comité fait appel au concours de tous les amateurs français qui possèdent des objets d'art décoratif espagnol ou portugais. Les demandes d'admission seront reçues soit chez MM. les membres du sous-comité, soit à l'ambassade d'Angleterre.

Les frais de transport entre Paris et Londres, aller et retour, sont à la charge de l'administration du Musée.

Exposition des artistes indépendants

—

En parcourant la sixième Exposition des artistes indépendants, nous avons eu, cette année comme les précédentes, le regret de ne pas y voir le groupe entier, de constater même l'absence des plus importants parmi ceux qui se piquent d'indépendance.

Où est M. Manet ? où est son presque homonyme M. Monet? Où sont MM. Renoir et Sisley? Deux d'entre eux, préférant la pompe officielle des Champs-Elysées à l'hospitalité moins solennelle des boulevards, réservent le fruit de leur labeur annuel pour le prochain Salon. Les deux autres, découragés évidemment, tranchent la question des expositions dépendantes ou indépendantes... en n'exposant pas.

Et c'est vraiment dommage ! Il eût été curieux de voir M. Manet au milieu des siens, dans son atmosphère propre, sous son vrai jour, bien placé, à l'abri du voisinage de toiles si différentes des siennes qu'elles lui nuisent et qu'il leur nuit. Il eût pu envoyer au boulevard un nombre moins limité de ses œuvres, d'anciennes peut-être, et cet envoi eût provoqué de singuliers étonnements. « Quoi ! se serait-on dit, voilà ce qui a excité, il y a peu d'années, tant de stupéfactions irritées ! Voilà ce qui a fait pousser des exclamations irrespectueuses, provoqué de violentes philippiques ? Est-ce donc si bizarre ? Faut-il adorer ce que nous avons brûlé ? Avions-nous tort à cette époque ? Aurions-nous raison aujourd'hui ? »

Il est probable que nous avons raison aujourd'hui. M. Manet ne nous apparaît plus comme un tireur de pétards, un chercheur d'effets étranges, un amoureux de l'inattendu ; non pas qu'il ne reste en lui un peu de tout cela, mais il y a une autre chose et mieux : il y a un vigoureux tempérament d'artiste, plein d'élan, aimant la lutte, audacieux, fuyant la bureaucratie de l'art, secouant avec rudesse les chaînes étroites de la convention, essentiellement *sui generis*. Ajoutez à cela un œil d'une merveilleuse pénétration, exercé comme par nature à saisir les plus délicates vibrations de la lumière, la mobilité de l'atmosphère et les irisations de l'air ambiant ; une main éprise de la forme animée et expressive plutôt que soucieuse de l'élégance et de la calligraphie du trait, hardie jusqu'à la violence. En un mot, un vrai peintre, un novateur entaché de défauts, s'exprimant fortement avec des moyens quelquefois hésitants ou paraissant tels à cause de la nouveauté de l'expression, naïf et excentrique, visionnaire et observateur, ignorant et savant, attirant les yeux et les repoussant, séduisant et choquant.

Mais, puisque M. Manet et d'autres manquent à l'appel, contentons-nous de ce qui nous est offert.

Les exposants se partagent naturellement en deux groupes : ceux qui méritent réellement le nom d'indépendants parce qu'ils apportent dans l'art une note nouvelle, un accent original, et ceux qui ne se séparent que timidement des traditions acquises. A la tête du premier groupe se place M. Degas, qui expose de saisissantes et incisives études d'assassins d'après des maîtres en ce genre, Abadie, Kirail et Knoblock, et surtout une statuette en cire, une danseuse de quatorze ans avec son jupon en

tarlatane, grêle, laide à faire peur, mais campée, cambrée, mouvante, de ce mouvement anguleux ordinaire aux appren ies de la danse, d'un dessin ferme accusé et pénétrant qui indique avec une sagacité infinie les allures intimes et la profession de la personne.

Elle se présente en demi-nature, debout dans son vêtement de travail, lasse et fatiguée, détendant ses membres harassés, étirant les bras sur le dos; la tête fine et sentie, ma gré son épouvantable laideur, avec un nez vulgairement retroussé, une bouche saillante et un front caché par des cheveux qui tombent presque sur de petits yeux à demi fermés. Voyez, sous un maillot de soie à plis menus, la courbure nerveuse des jambes, les solides attaches des pieds enfermés dans des souliers usés, le torse osseux et souple comme l'acier. Ce n'est point là, certes, la Terpsichore aux lignes classiques, c'est le rat d'opéra dans son expression moderne, apprenant son métier, avec toute sa nature et son stock de mauvais instincts et de penchants vicieux. On voudrait que l'exécution fût plus poussée, que la couleur de la cire fût mieux fondue sans ces plaques salès qui gâtent l'aspect général. Voilà vraiment une tentative nouvelle, un essai de réalisme en sculpture. Un artiste vulgaire eût fait de cette danseuse une poupée, M. Degas en a fait une œuvre de forte saveur, de science exacte, sous une forme vraiment originale.

M. Pissaro, avec toute une série de plus de vingt tableaux pastels, nous mène en plein champ. Il parcourt d'un pas lourd, mais sûr, la vraie campagne, s'arrêtant sur le coteau, près de la chaumière, au bord de la prairie, étudiant l'ossature du sol et les grandes ondulations de terrains, entrant dans le jardinet potager où la mère allaite l'enfant, où la fille promène la chèvre, causant avec les femmes, avec les Ruth modernes qui glanent les épis oubliés. Les fonds où les arbres en groupes isolés se détachent largement sur le ciel, les prés à la végétation grasse et généreuse, les plaines dont la ligne monotone n'est coupée que par quelques plis de terrain ou quelques meules éparses çà et là, avec un horizon où se profile un chariot lentement traîné par un vieux cheval, un laboureur rentrant une vache à l'étable, une paysanne portant un lourd paquet sur son dos courbé : voilà le domaine de M. Pissaro, domaine qu'il exploite en héritier du grand Millet, pénétré comme lui de la poésie du sol, trempant comme lui son pinceau dans le suc de la vie des champs, mais sans atteindre aux sereines harmonies du maître incomparable. M. Pissaro voit le paysan tel qu'il est, massif, lourd, épais, hébété et stupide, vraie bête de somme, non sans quelque noblesse cependant, car la terre qu'il retourne sans cesse lui communique un peu de son éternelle beauté.

La chaleur et la clarté palpitent dans ces paysages. Le peintre regarde le soleil en face, s'enivre de sa lumière, en produit tous les effets, mais en détail, fragmentairement pour ainsi dire, avec une analyse qui décompose les rayons solaires en multitude de tons secondaires. Chaque reflet du globe lumineux sur le sol est rendu à petits coups de pinceau; toutes les couleurs du prisme se succèdent et s'emmêlent; la synthèse manque. Aussi cet émiettement de la lumière rend-il la facture pénible, empesée, cotonneuse. Il y a dans ces tableaux de la vie rustique comme l'écho des peines et des fatigues du rude labeur des champs; le pinceau de M. Pissaro semble une bêche qui remue péniblement la motte de terre. L'expression est forte et intense, mais le métier est d'une âpre monotonie et d'une uniformité excessive. Pas d'habileté, peu de franchise dans la main, mais de la vigueur et du sentiment.

C. E.

(*A suivre.*)

NOUVELLES

*** Le nombre des toiles définitivement reçues par le Jury de peinture est de 2.420.

*** La commission administrative des beaux-arts de la préfecture de la Seine a été constituée de la façon suivante :

3 membres de droit : le préfet de la Seine ou, à son défaut, le secrétaire général, président; le président du conseil municipal; le directeur des travaux.

6 membres du conseil municipal : MM. Boll, Cernesson, Collin, Delhomme, Hattat, Vauthier.

3 peintres : MM. Hébert, membre de l'Institut; J.-P. Laurens; Lavastre, peintre décorateur.

3 sculpteurs : MM. Dalou; P. Dubois, membre de l'Institut; Falguière.

3 architectes : MM Ballu, membre de l'Institut; Bailly, membre de l'Institut; Lisch, inspecteur général des monuments historiques.

1 graveur en taille-douce : M. François, membre de l'Institut.

1 graveur en médailles : M. Chaplain.

1 membre hors catégorie : M. Albert Liouville.

La commission s'est réunie pour se constituer et désigner la sous-commission chargée d'examiner les esquisses de sculptures pour la direction des travaux du nouvel Hôtel de ville.

*** Samedi a eu lieu, à l'Académie des beaux-arts, l'élection d'un membre à la place vacante par suite du décès de M. Gatteaux, dans la section de gravure. Les candidats qui se présentaient étaient MM. Oudiné, Chaplain, Ponscarme et Degeorge. M. Chaplain a été élu.

*** L'ouverture de la réunion des délégués des Sociétés de beaux-arts des départements à la Sorbonne a été fixée au mercredi 20 avril courant.

*** Le *Progrès de la Côte-d'Or* dit qu'un comité s'organise dans le but d'élever un monument à Rude, l'illustre sculpteur. La municipalité de Dijon et plusieurs représentants de la Côte-d'Or ont déjà donné leur adhésion, notamment MM. Magnin, ministre des finances; Dubois, député; Mazeau, sénateur.

CORRESPONDANCE DE BELGIQUE

(Voir le précédent numéro.)

—

J'ai noté toutefois, à l'*Union*, quelques indices favorables. M. Lampe, dont je prise assez peu les scènes de genre, a une vraie science de portraitiste. Ses deux portraits, traités avec entrain, ont de la silhouette et de la physionomie. M. Vandamme, le paysagiste, a de l'œil et de la main, mais il n'a pas su oublier suffisamment ses devanciers. Il faut aimer la nature comme la femme, d'une adoration jeune qui ne cherche ses élans qu'en soi-même. Je recommande à M. Hoorick un peu plus de religion et un peu moins de malice. Les bêtes de M. Schouten se font remarquer par une assez grosse santé de ruminants; mais il leur manque encore la belle tache étalée et luxuriante qui est le signe extérieur de leur robustesse. Chez M. Leveaux, on sent un virtuose rompu aux manipulations; il a de la finesse de vision, sa note est déliée. Et pourtant ses toiles ont un air vieillot, par moments. C'est qu'il est plus préoccupé de l'effet que de la nature; et l'effet, par un côté, rappelle toujours l'école et les vieux praticiens. Un autre artiste, M. Bourotte, qui signe dans l'*Illustration belge* des dessins d'observation parfois curieuse, s'est appliqué à une toile sage, d'une excellent sentiment académique. Et comme une exposition d'élèves ne va pas sans un tableau d'histoire, M. Franz Charlet s'est dévoué. Une sculpture nerveuse, d'un fin modelé, le *Printemps*, de M. de Rudder, couronnée l'an dernier par l'Académie, s'ajoutait, avec quelques autres morceaux moins saillants, aux œuvres de peinture. Il faudrait chercher peut-être, dans l'école française, le point de départ de cette manière souple et si gracieusement sculpturale. Le nom du jeune sculpteur est de ceux qu'il n'est pas inutile de retenir.

Je signalerai en quelques lignes l'exposition des œuvres de Huberti au Cercle artistique. On a retrouvé avec plaisir, dans les 73 numéros qui la composent, les tendances discrètes et le délicat talent de cet artiste, par excellence sympathique. Hélas! lui aussi, comme tant d'autres, comme Boulanger, comme Dubois, est mort de son art, mort de n'avoir pu toucher le but, après s'être épuisé dans les recherches et les incertitudes. Peut-être l'uniformité de l'exécution et du sentiment a-t-elle un peu nui au succès sur lequel la famille comptait pour la consécration du peintre charmant. Huberti était surtout un poète; une sensibilité excessive le rendait timide devant la nature; il ne l'abordait qu'avec des hésitations infinies. De là, dans son œuvre, la prédilection pour des aspects à peu près pareils, ciels indécis et noyés, avant-plans brumeux, pâleurs de printemps, et une tendresse voilée qui s'exprime par des douceurs un peu monotones.

Huberti n'est pas représenté dans les collections du Musée moderne, mais on prête à l'Etat l'intention d'acquérir une des œuvres du Cercle : aucune ne donne mieux la note de l'artiste que le *Moulin au repos*. Nous nous permettons de la recommander à la direction des beaux-arts.

Une toute jeune artiste, Mlle Georgette Meunier, la fille de l'excellent graveur, exposait aussi au Cercle, ces jours derniers, un grand tableau d'accessoires, d'un bel arrangement et d'une verve hardie d'exécution. On connaissait d'elle des tableaux de fleurs délicats et prestement enlevés mais l'*Hommage à Servais* dénote une sûreté supérieure. Mlle Meunier est élève de Alf. Stevens.

C. L.

BIBLIOGRAPHIE

—

DIX PLANCHES NOUVELLES, PAR CHARLES JACQUE (1)

Il n'y a pas grand'chose à dire de M. Ch. Jacque que l'on ne sache déjà : depuis longtemps; l'excellent artiste est célèbre, aussi bien comme peintre que comme aquafortiste. Du reste, les renseignements écrits ne manquent pas pour éclairer les nouveaux venus sur une des personnalités les plus originales de notre époque M. J.-J. Guiffrey a publié un remarquable catalogue de l'œuvre gravé de Ch. Jacque, et M. Ch. Blanc a caractérisé le talent du maître en quelques pages éloquentes : « Jacque, dit-il, plus complet, plus divers qu'eux tous (les peintres-graveurs), les surpasse par la variété de sa pointe, la délicatesse de ses croquis et l'art de faire mordre... Ce qui le distingue aussi, c'est la poésie pénétrante de ses paysages, c'est le charme intime de ses fermes, de ses cabarets, de ses paysanneries. Par là, il représente et il résume dans ses petites estampes toute notre école moderne de paysagistes et de peintres familiers. »

Ce jugement, qui date de loin, nous paraît plus fondé que jamais. M. Ch. Jacque, en possession de tous les secrets de l'eau-forte, a su éviter l'écueil de la virtuosité; dans ses dernières estampes, comme dans les quatre cents pièces qui les ont précédées, sa pointe se refuse à « écrire un trait insignifiant, une hachure inutile ». Toujours il s'efforce d'exprimer une forme ou une coloration entrevue dans la nature, avec cette volonté toute particulière à lui de ne raconter que ce qui mérite de l'être. M. Ch. Jacque est, en somme, un des derniers paysagistes sachant faire un tableau, c'est-à dire ayant souci de l'équilibre, de la pondération et de l'harmonie du motif qui prend place dans ses cadres. Le peintre sincère est chez lui doublé d'un homme de goût. La chose mérite d'être signalée en raison de sa rareté.

Les dix planches que nous recommandons aujourd'hui ont été gravées en 1879 et publiées en 1880. Ce sont, comme d'habitude, des scènes de la campagne gravées à l'eau-forte ou à la pointe sèche; toutes sont remarquables au plus haut degré, quelques-unes vraiment étonnantes de sentiment et de puissance : l'absence de légendes ne nous permet pas de les signaler particulièrement.

En terminant, nous croyons utile de dire que le tirage a été de 200 exemplaires seulement, sur papiers divers, et qu'il n'y en aura pas davantage, car les planches ont été biffées : plus de la moitié du tirage est déjà placée, les amateurs feront donc bien de se presser.

A. DE L.

(1) Chez l'auteur, 73, boulevard de Clichy.

CONSERVATOIRE

CONCERT SPIRITUEL

Le Samedi-Saint 16 avril 1881, à 8 heures 1/2 précises du soir.

Symphonie en *la* (Beethoven). Fragment de la *Messe* en *si mineur* (J. S. Bach). Concerto pour le piano en *mi bémol*, M. Fissot (Beethoven). Stabat mater : (1736) *Stabat mater dolorosa — Quando corpus morietur* (Pergolèse). Ouverture du *Freyschütz* (Weber). Chœur final de *Christ au Mont des Oliviers* (Beethoven).

102 TABLEAUX MODERNES

provenant

DE LA MÊME COLLECTION

Œuvres de :

ADAN, ANASTASI, BATAILLE, DE BEAUMONT, H. BELLANGÉ, BELLEL, FAUSTIN BESSON, BONNEGRACE, CABAT, C. DE COCK, COIGNARD, DE COUBERTIN, DE CURZON, DEHODENCQ, DEVEDEUX, TH. FRÈRE, A. GAUTIER, L. GAUTHIER, GOSSE, DE GROSEILLIEZ, GUIAUD, HERBSTHOFFER, HERSENT, HILLEMACHER, E. ISABEY, JACOBBER, G. JADIN, JEANRON, DE LA BOUERE, CH. LANDELLE, LAUGÉE, MONGINOT, MOREL FATIO, MOULINET, MURATON, C. NANTEUIL, NAVLET, PENGUILLY, O. PICHAT, PIERDON, DE POMMAYRAC, A. PROTAIS, RANVIER, REIGNIER, J. ROUX, G. SAAL, SAINTIN, A. SAUZAY, SCHOPIN, TABAR, THUILLIER, L. VIARDOT, R. VINCHON, H. DE VIVIERS, ETC., ETC.

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 1

Le jeudi 21 avril 1881, à 2 heures

LE CATALOGUE SE TROUVE CHEZ

Me ESCRIBE	M. HARO ✻, expert
commissaire-priseur	14, rue Visconti
6, rue de Hanovre	et rue Bonaparte, 20

Exposition publique, mercredi 20 avril 1881, de 1 h. à 5 h.

ANCIENNES PORCELAINES

DE CHINE

Japon, Sèvres, Saxe, etc. Faïences, Grès, Sculptures, Emaux, Curiosités, Antiquités, Médailles, Bronzes, Autographe de Rachel, Manuscrits.

Tableaux, Gravures, Livres

Belles tapisseries, Meubles anciens

Formant la collection de M. X..., de Dunkerque

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 9

Jeudi 21, vendredi 22, samedi 23 avril 1881

Me ESCRIBE, commissaire-priseur, 6, rue de Hanovre

M. BLOCHE, expert, 44, rue Laffitte.

Exposition publique, mercredi 20 avril 1881.

OBJETS D'ART

ET DE HAUTE CURIOSITÉ

Suite importante de

ÉMAUX DE LIMOGES

Par Nardon Penicaud, Jean Courtois, Jehan Courtois dit Vigier, Léonard Limousin, Pierre Raymond, Jean Limousin, N. et J. Laudin, Nouailher et autres.

Sculptures en ivoire, sur bois et sur albâtre.

Précieux reliquaire du XVe siècle

Orné d'une très-belle sculpture sur ivoire

Beau plat à reptiles par Conrad de Nevers.

Faïences de Bernard Palissy, manuscrits et livres des XVe et XVIe siècles.

Objets variés.

Beaux meubles et panneaux des XVe et XVIe siècles en bois sculpté.

*Composant la collection de M. M****

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 8

Les mercredi 20, jeudi 21, vendredi 22 et samedi 23 avril, à deux heures

Commiss.-priseur	Expert
Me CHARLES PILLET	M. CH. MANNHEIM
10, r. Gr.-Batelière	7, rue St-Georges

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

Expositions : particulière, le lundi 18 avril;
— publique, le mardi 19 avril,
de une heure à 5 heures

Collection de M. BAMMEVILLE

—

MONUMENTS ANTIQUES

VASES PEINTS

MARBRES, PIERRES GRAVÉES

Bronzes

TERRES CUITES, OBJETS DU MOYEN AGE

de la Renaissance, etc.

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 3

Les mercredi 20, jeudi 21, vendredi 22 et samedi 23 avril 1881, à 2 heures précises.

Me MAURICE DELESTRE, commissaire-priseur, rue Drouot, 27,

Assisté de MM. ROLLIN et FEUARDENT, experts, rue de Louvois, 4,

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

EXPOSITIONS :

PARTICULIÈRE	PUBLIQUE
le lundi 18 avril 1881	le mardi 19 avril 1881

de deux heures à cinq heures

Vente des livres composant

LA BIBLIOTHÈQUE

DE FEU

JULES JACQUEMART

Les lundi 25 et mardi 26 avril prochain

RUE DES BONS-ENFANTS, 28.

à 7 heures 1/2 précises du soir

Commissaire-priseur:	Expert-libraire
Me CHARLES PILLET	Me LEON TECHENER
10, r. Grange-Batelière	52, r. de l'Arbre-Sec

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

Exposition de deux heures à cinq heures.

Collection de feu M. BERTEAUX, de Metz

ANCIENNES PORCELAINES

de Saxe, de Sèvres et autres

Environ mille pièces : Groupes, Statuettes, Pendules, Candélabres, Vases, etc., en ancienne porcelaine de Saxe ou d'Allemagne; Porcelaines de la Chine et du Japon; Porcelaines françaises, anglaises et italiennes; Faïences de Lorraine, de Delft et autres;

ÉMAUX DE LIMOGES

Orfèvrerie; Bijoux; Sculptures; Bronzes.

Tableaux anciens

composant l'importante collection

DE FEU M. BERTEAUX, DE METZ

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 1

Les lundi 25, mardi 26, mercredi 27, jeudi 28 et vendredi 29 avril 1881, à 2 heures

Me CHARLES PILLET	M. CH. MANNHEIM
commissaire-priseur	expert
10, r. Grange-Batel.	7, rue St-Georges

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

Expositions : particulière, samedi 23 avril 1881; publique, dimanche 24 avril 1881, de 1 heure à 5 heures.

E. LOWENGARD

26, rue Buffault, 26
près la rue de Châteaudun

Spécialité de Tapisseries, d'Étoffes et d'Ameublements anciens

OBJETS D'ART ET DE CURIOSITÉ, ETC.
BOISERIES ANCIENNES

FAIENCES et PORCELAINES

ARMES, BRONZES, EMAUX

VENTE

aux enchères publiques après décès

TABLEAUX ET ÉTUDES

par feu ROUGERON

et de

TABLEAUX & ÉTUDES

par

Diaz, Henri Regnault, de Vuillefroy, garnissant son atelier

HOTEL DROUOT, SALLE N° 5

Le vendredi 22 avril 1881, à 2 heures.

Me LÉON TUAL, commissaire-priseur, rue de la Victoire, 39,

M. GEORGES PETIT, expert, 7, rue Saint-Georges.

Exposition, le jeudi 21 avril, de 1 h. 1/2 à 5 h. 1/2.

Collection de feu M. François Nieuwenhuys

TABLEAUX ANCIENS

PAR

Backuysen, Berghem, Bordone, Guardi, Hondekoeter, Huysum (van), Neer (van der), Pérugin, Porbus, Pynacker, Rubens, Ruysdaël, Snyders, Steen (van), Téniers, Velde (van), Wouwerman, etc., etc.

TABLEAUX MODERNES

PAR

Belly, Brias, Conte, Alf. de Dreux, Huguet, Kœkkœk, Schelfhout,

DONT LA VENTE AURA LIEU HOTEL DROUOT, SALLE N° 8

Le jeudi 28 avril 1881, à 2 heures.

Commissaire-priseur :	Expert :
Me CH. PILLET,	M. FERAL peintre
10, r. Grange-Batelre.	54, faub. Montmartre

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE.

EXPOSITIONS :

Particulière :	*Publique :*
le mardi 26 avril 1881	le mercredi 27 avril

de 1 heure à cinq heures

OBJETS D'ART — AUTOGRAPHES

TABLEAUX ANCIENS ET MODERNES

ANTOINE BAER

Expert

Paris, 2, rue Laffitte

TABLEAUX ANCIENS

comprenant des

Œuvres remarquables des Ecoles Italienne et Espagnole

TRÈS-BEAU PORTRAIT DE FEMME
Par ANGELO BRONZINO

Et AUTRES par Giorgione, Luini, Filippo Lippi Lorenzo Lotto, Solario, Velasquez, etc.

et des

Ecoles Flamande et Hollandaise par Fyt (Jean), Rubens, Terburg, Wœnix, etc.
Beaux portraits de l'Ecole Française par Drouais, Tournières, de Troy, etc.

composant la

Collection de feu M. MAILAND

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE Nos 8 ET 9

Les lundi 2, mardi 3 et mercredi 4 mai 1881, à 2 heures

Comm.-priseur	Comm.-priseur
Me CHARLES PILLET	Me E. BERTHELIN
10, r. Gr.-Batelière	29, rue Le Peletier

Assistés de M. FÉRAL, peintre-expert, 54, faub. Montmartre.

EXPOSITIONS

Particulière :	*Publique :*
le samedi 30 avril	le dimanche 1er mai

de 1 h. à 5 heures

SCULPTURES DU CHATEAU DE MONTAL

CHEF-D'ŒUVRE D'ARCHITECTURE DE LA RENAISSANCE FRANÇAISE

VENTE

75, boulevard de Clichy, 75

Le samedi 30 avril 1881, à 2 heures et demie

Commiss.-priseur	Expert :
Me CHARLES PILLET	M. CH. MANNHEIM
10, r. Gr.-Batelière	7, rue St-Georges

Les permis de visiter seront délivrés à partir du 18 avril, chez M. PILLET.

Expositions : particulière, le jeudi 28 avril 1881;
— publique, le vendredi 29 avril, de une heure à cinq heures.

B. SOMMER

rue de Richelieu, 92.

Objets d'Art anciens de la Chine et du Japon
Spécialités de pièces d'Echantillons

PROVENANCE DIRECTE

TABLEAUX ANCIENS

de

TOUTES LES ÉCOLES

COMPOSANT LA

TRÈS-IMPORTANTE COLLECTION

DE

M. le baron de BEURNONVILLE

VENTE

3, RUE CHAPTAL, 3

Les lundi 9, mardi 10, mercredi 11, jeudi 12, vendredi 13, samedi 14 mai 1881 et jours suivants

Me CHARLES PILLET
Commissaire-priseur, 10, rue de la Grange-Batelière

EXPERTS :

M. Féral	**M. George**	**M. G. Petit**
54, faubourg Montmartre	12, rue Laffitte	7, rue Saint-Georges

EXPOSITIONS :

PARTICULIÈRE	*PUBLIQUE*
les vendredi 6 et samedi 7 mai	le dimanche 8 mai

de 1 heure à 5 heures

COLLECTION

De feu M. L. Double

OBJETS D'ART

ET DE

RICHE AMEUBLEMENT

Suite importante d'anciennes porcelaines de Sèvres, pâte tendre

Telles que magnifiques Vases, Service de Table, Ecuelles, Tasses, etc.
Anciennes porcelaines de Saxe, lustres, bras, appliques, groupes, statuettes, tabatières, Bonbonnières des époques Louis XV et Louis XVI

EMAUX PAR PETITOT

Miniatures par VAN BLARENBERGHE

Orfèvrerie ancienne, armes européennes et orientales

Magnifique Pendule en Marbre blanc par FALCONET

Superbe Lustre en cristal de roche, remarquables bronzes d'ameublement des époques Louis XIV, Louis XV et Louis XVI

MAGNIFIQUES MEUBLES DE SALON LOUIS XIV, LOUIS XV ET LOUIS XVI, EN BOIS SCULPTÉ ET DORÉ, COUVERTS EN TAPISSERIES DES GOBELINS ET DE BEAUVAIS

Meubles des époques Louis XIV, Louis XV, Louis XVI en bois sculpté et autres en marqueterie

TRÈS-BELLES TAPISSERIES DES GOBELINS & DE BEAUVAIS

Charmant Boudoir décoré de peintures par VAN SPAENDONCK

Belles Boiseries du temps de Louis XIV

Tableaux anciens

Boucher, Clouet, Coques Gonzalès, Greuze, Hals (Frans), Hals Dirk, Keyser (Th.), Lajoue, Neer de Delft (Van den), Rembrandt, Watteau, etc.

LIVRES PRÉCIEUX

Composant l'importante collection de feu M. Léopold DOUBLE

Dont la Vente aura lieu en son Hôtel

9, Rue LOUIS-LE-GRAND, 9

Le LUNDI 30 MAI 1881 et jours suivants

Me CHARLES PILLET, commissaire-priseur, 10, rue de la Grange-Batelière

EXPERTS :

Pour les objets d'art : **M. CH. MANNHEIM**, 7, rue Saint-Georges

Pour les tableaux :	Pour les livres :
M. FÉRAL, Peintre	**M. PORQUET**
54, faubourg Montmartre	4, quai Voltaire

Chez lesquels se trouve le Catalogue

EXPOSITIONS :

PARTICULIÈRE :	*PUBLIQUE :*
Vendredi 27 et Samedi 28 Mai 1881	Dimanche 29 Mai 1881

De 1 heure à 5 heures

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

GRANDE IMPRIMERIE. — G. V. Larochelle, imp., 16, rue du Croissant. — Paris.

N° 17 — 1881. BUREAUX, 8, RUE FAVART. 23 avril.

LA

CHRONIQUE DES ARTS

ET DE LA CURIOSITÉ

SUPPLÉMENT A LA *GAZETTE DES BEAUX-ARTS*

PARAISSANT LE SAMEDI MATIN

Les abonnés à une année entière de la Gazette des Beaux-Arts *reçoivent gratuitement la* Chronique des Arts et de la Curiosité.

PARIS ET DÉPARTEMENTS :

Un an . . . . . 12 fr. | Six mois. . . . . 8 fr.

MOUVEMENT DES ARTS

—

Vente Jules Jacquemart

MM. Ch. Pillet, G. Petit, C. Mannheim et Clément.

Aquarelles et dessins de Jules Jacquemart. N° 1, l'Avenue de la Porte-Maillot, 1.400 fr. 3. Le Troupeau, 405 fr. — 6. Montagnes, 870 fr. — 7. Montagnes, 550 fr. — 8. Jeune fille à la fontaine, 520 fr. — 11. Fillette de Menton, 600 fr. — 13. Groupe de pêcheurs, 680 fr. — 20. Jeune fille et citrons, 800 fr.

Gouaches. 22. Roses trémières, 710 fr. — 29. Grappes de raisins, 230 fr.

Dessins à la plume et au crayon 32. Platanes, 460 fr. — 33. Route de Menton, 1.010 fr. — 34. Id., 600 fr. — 35. Le Pont de Carei, 1.000 fr. — 36. Id., 600 fr. — 39. Le Port de Gênes, 710 fr. — 40. Vue de Paris des fenêtres du Louvre, 1.310 fr. — 55. Aiguière en cristal, 1.550 fr. — 57. Nacelle en lapis, 605 fr. — 60. Aiguière en sardoine, 420 fr. — 80. Portrait d'Alexandre Dumas fils, 510 fr. — 84. Trophée d'armes, 650 fr.

Objets d'art et armes. 89. Brûle-parfums en bronze, 760 fr. — 91. Coupe des Chang, 610 fr. — 111. Brûle-parfums du Japon, 380 fr. — 144. Kathar damasquiné d'or, 235 fr. — 151. Couteau indien, 220 fr. — 159. Fer de lance ciselé de l'Inde, 650 fr. — 160. Lame indienne, 600 fr. — 173. Sabre persan, 425 fr. — 174. Id., 700 fr. — 178. Casque persan, 445 fr. — 194. Kriss malais, 435 fr. — 231. Jardinière porcelaine d'Imari. 425 fr. — 239. Vase de Sèvres (1866), 405 fr. — 255. Grand vase indien, argent doré, 280 fr. — 258 Petit vase de jade vert, 210 fr. — 259. Petit vase en lapis, 400 fr. — 264. Boîte indienne en ivoire, 300 fr. — 267. Deux panneaux en bois sculpté, japonais, 300 fr.

Meubles. 305. Meuble à deux corps, noyer sculpté, 1.505 fr. — 306. Id. à incrustations, 1.350 fr. — 308. Cabinet en vieux laque, 1.710 fr. — 310. Table en bois de fer, 365 fr.

Miniatures. 363. Volume contenant 34 miniatures indiennes, 800 fr. — 365. Miniature indienne, personnage assis, 150 fr. Les autres, de 10 à 60 fr. pièce.

Gravures de Jacquemart. 450. Les Gemmes et Joyaux de la couronne, édition sur parchemin, 700 fr. — 460. Cabinet d'armes de M. le comte de Nieuwerkerke, 550 fr. — 543. La Joconde, 165 fr. — Daubigny. La Vendange et le Gué, 3 pièces, 126 fr. — Fortuny. La Victoire et Idylle, 137 fr. — Legros. Thomas Carlyle, 105 fr. — Méryon. Le Strige, 70 fr. — Millet. Les Glaneuses, 75 fr. ; les Bûcheuse, 185 fr. — Sept pièces de Rajon, 245 fr. — Th. Rousseau. Le Chêne de Roches, 56 fr. — Seymour-Haden, Aby-road in Tipperary, 300 fr., etc.

La vente a produit 82.616 fr.

CONCOURS ET EXPOSITIONS

—

Envois de Rome

C'est lundi qu'a eu lieu, à la villa Médicis, l'inauguration de l'exposition des pensionnaires de l'Académie de France à Rome.

L'exposition se fait, comme les années précédentes, sous le portique et dans la grande salle de la bibliothèque.

Les envois des pensionnaires de 4e année ne figureront pas à l'exposition, parce qu'ils ne sont pas achevés.

Voici la nomenclature des objets d'art qu sont exposés :

Peinture :

M. Chartran, pensionnaire de 3e année : 1° une copie, d'après Paul Véronèse, représentant le *Mariage de sainte Catherine;* 2° une esquisse de saint Georges ; 3° une étude faite à Venise.

M. Schommer, pensionnaire de 2e année : le *Baiser mortel,* sujet tiré d'une légende brésilienne.

M. Bramtot, pensionnaire de première année : un tableau représentant le *Supplice d'Ixion.*

Sculpture :

M. Cordonnier, troisième année, expose une tête d'étude.

Le directeur de l'Académie, M. Cabat, a voulu qu'on exposât aussi une esquisse de M. Grasset, sculpteur de deuxième année, décédé l'année dernière.

Cette esquisse représente *Esaü.*

M. Fagel, pensionnaire de première année, expose un bas-relief représentant la *Mort du poète.*

Gravure en médailles :

M. Boité, de troisième année, expose un *Saint Sébastien*, grand bas-relief.

M. Deblois, de deuxième année : portrait d'*Ange Doni* (Raphaël), de la galerie Pitti de Florence; un dessin représentant la *Madonna del Sacco* d'A. del Sarto.

L'architecture est représentée par les planches de MM. Lalou et Blavette. Le premier expose quatre planches d'architecture antique et trois de la Renaissance; le second, des feuilles d'architecture antique.

—

Une Exposition d'aquarelles à sujets empruntés aux **Fables de La Fontaine** va avoir lieu, du 5 au 10 mai prochain, dans le local de la Société des aquarellistes, rue Laffitte.

Cette importante collection, qui comprend plus de 200 numéros, appartient à M. Roux : elle réunit les noms de tous les artistes célèbres de notre époque : Baudry, Gérôme, G. Moreau, Henner, Delaunay, Heilbuth, Pasini, Ph. Rousseau, de Nittis, L. Leloir, etc., etc. On y verra enfin 21 aquarelles de Jules Jacquemart, œuvres très-importantes et absolument inconnues du regrettable artiste.

—

Une exposition artistique est ouverte à **Yeddo** depuis le 15 mars et elle durera jusqu'au 30 juin.

Un certain nombre de peintres français y ont fait des envois.

Exposition des peintres indépendants

(Voir le précédent numéro)

—

De M. Pissaro à Mme Berthe Morisot, quoique d'un indépendant à une indépendante, il y a loin. Chez celle-ci, tout est brillante et douce harmonie ; douée d'une acuité de vision particulière, elle ne saisit que les colorations claires, s'y attache, les perçoit et les rend avec un sens extraordinairement délicat, par des tons mats, qui sont une fête pour les yeux. L'ombre disparaît ou devient si transparente qu'on la distingue à peine; la gamme claire, seule maîtresse du terrain, s'évanouit joyeusement dans une atmosphère d'une étonnante limpidité. La lumière diffuse, en ce qu'elle a de plus tendre, riant et fin, voilà le propre de Mme Morisot. Pour elle les sujets n'ont qu'une importance secondaire, insignifiante presque ; ils ne sont qu'un prétexte à effets lumineux, à combinaisons harmonieuses, acceptés ou plutôt tolérés pour que l'œil puisse s'arrêter sur une forme sensible, mais dont les lignes et les contours sont à peine déterminés. De là un parti-pris d'indications légères qui n'ont rien de net, de précis, de formel, mais où tout est grâce exquise et charme coquet, féminin et printanier. Le pinceau en ébauchant ces élégantes mondaines, souvent plutôt soupçonnées qu'aperçues, a des touches souples et spirituelles, pétillantes et frétillantes, qui rappellent les maîtres essentiellement français du XVIIIe siècle, aussi bien que ces tonalités d'un gris à reflets azur et rose où éclatent certains tons, vifs comme de petits cris d'oiseaux. La tête d'enfant, que Mme Berthe Morisot expose à côté de sa jeune femme à l'ombrelle et de son buste de femme décolletée, est d'une préparation au pastel d'un dessin senti presque digne de Perronneau, où le crayon s'écrase en une poussière semblable à celle des ailes d'un papillon. Deux autres croquis au pastel marquent la limite extrême où devra s'arrêter la tendance du peintre à se contenter d'indications trop fugitives ; un pas de plus et on arriverait à ne plus rien discerner, à ne plus rien comprendre.

Mme Morisot a une grande facilité, Mlle Cassatt une grande volonté ; l'une peint comme l'alouette gazouille, l'autre travaille avec la conscience de l'artiste ; l'une se laisse aller à l'abandon de sa nature française, l'autre développe la ténacité de la race américaine.

La peinture de Mlle Cassatt est pleine d'honnêteté de sincérité, de recueillement ; la gravité n'y exclut point la grâce. Ainsi la mère faisant, sur une terrasse de jardin, la lecture à ses trois enfants, respire une sérénité d'âme, une beauté morale qui accuse un vrai style ; quoique peinte à l'huile, la toile a l'aspect clair et mat de la fresque ; on voudrait voir un talent si sérieux s'exercer, dans cette manière, à la décoration de quelque salle d'école ou de quelque mairie.

Comme ses confrères en indépendance, MM. Manet et Degas, Mlle Cassatt s'est acharnée à porter son organe visuel à un état de sensibilité, de nervosité, d'irritation même, tel qu'il peut saisir le moindre frémissement de la lumière, le moindre atome colorant, les moindres teintes de l'ombre. La rétine a été affinée, aiguisée de façon à percevoir les nuances d'une même couleur dans ses dégradations les plus fugitives, si bien que les diverses gammes ont été augmentées d'un nombre infini de tons, de demi-tons, de quarts de ton. La plus légère tache affecte l'œil, lui traduit avec une extrême délicatesse, non plus le contour, mais le petit mouvement lumineux qui fait couleur ; tout devient valeur, enveloppe et masse. Ce système, qui exige une conformation et une éducation toutes spéciales des facultés visuelles, est appliqué à la *Jeune femme au jardin*, tricotant, coiffée d'un chapeau de tulle rose dont le rebord projette une ombre douce sur le visage modelé en demi-teinte, d'une étonnante finesse. La même figure nous montre à quel degré l'ar-

tiste possède la relation et l'opposition des tons, leurs déductions logiques, la pénétration d'une couleur par l'autre : la robe de chambre bleue s'enlève sur une allée de jardin en perspective que bordent des feuilles rouge-marron au pied de massifs verts, et ces contrastes se résolvent en une ingénieuse harmonie. De même, la femme assise sur un banc dans un bois, vers la fin de l'après-midi, enveloppée d'un cachemire des Indes, révèle, dans une tonalité plus accusée et avec un faire large et mâle, l'amour des énergiques colorations; tandis que la femme en rose buvant du thé fait succéder à ces grands cris de couleurs des harmonies de tons neutres, fines et exquises, d'où sont bannies les matières luisantes.

Quant aux têtes de jeunes femmes et d'enfants, et à *la Tendre Mère*, ces paresseuses ébauches arrivent aux dernières délicatesses du pastel et en font jaillir une sensation d'indicible volupté pour l'œil.

En dehors de ces notations raffinées de couleur qui rattachent Mlle Cassatt à M. Degas, en dehors de cette science de la limpidité et des éclats de la lumière, plus exploitée jusqu'ici en Angleterre que chez nous, la vaillante Américaine a une entente très-sûre de l'effet et du caractère local, de l'expression typique et vraie, choses et gens participant tous d'un même sentiment et donnant une complète homogénéité d'impression. Souvent les figures coupées à mi-corps, indiquant ainsi que le modèle a posé de très-près, rejettent dans les petitesses de la perspective les fonds lointains, bouquets d'arbres, allées, maisons, et de cet aspect original se dégage un accent vif et inattendu de saisissante réalité.

A ce groupe de quatre artistes viennent s'adjoindre MM. Vignon et Guillaumin, procédant l'un de M. Pissaro, l'autre de MM. Monet et Jongkindt, ce dernier tendant à se créer une véritable personnalité avec ses agréables paysages et ses humides marines dans la nuance gris-violet; puis M. Forain qui a étudié attentivement la manière de M. Degas et sait donner aux acteurs de petites compositions une pointe d'esprit toute parisienne.

Nous refuserons le nom d'indépendant à M. Raffaelli. Ses petits chiffonniers, ses habitués de la banlieue, qui s'étalent dans 33 cadres sur la paroi de la salle d'honneur de l'exposition, fatiguent presque par une monotonie de sujets et de facture qui tombent dans le procédé. Toutes ces figures, uniformément noires sur un fond clair, isolées, de menues dimensions, ne constituent pas un tableau et restent à l'état de morceaux détachés qui n'ont ni la spontanéité, ni la fraîcheur d'impression d'une esquisse, d'une franche note d'artiste. Sans avoir, en dépit d'une application consciencieusse, atteint toute la puissance du dessin et toute la force du rendu, quoique maniant trop le pinceau à la façon d'une pointe d'aiguille qui a des aigreurs de touche et des grattements aigus, M. Raffaelli pourrait cependant un jour aspirer à une place honorable, dans la peinture de genre, au-dessous des Mulready, des Knaus, des Vautier, des Defregger et de tant d'autres petits maîtres anglais, allemands et suisses, parmi lesquels M. Dagnan Bouveret a fait l'an dernier une brillante irruption. Peut-être ne doit-on pas attendre encore de M. Raffaelli une œuvre aussi importante que l'*Accident*, mais on est en droit de lui demander d'étendre sa vue, de nous intéresser davantage à ses traînemisère, de donner plus de largeur à son faire et plus d'ampleur à son dessin. Ses personnages, si justes d'attitude, d'expressions et de gestes observés, mais trop enserrés dans leurs contours, se découpent trop sèchement sur des fonds, d'un ton souvent agréable d'ailleurs, et montrent plus de soin que de caractère, plus de fini que de vigueur.

Quand nous aurons signalé, de M. Rouart, un beau coin de forêt et d'aimables paysages dessinés à la sépia, nous en aurons fini avec l'exposition du boulevard des Capucines : le reste, qui retombe dans l'excentrique ou le très-médiocre, ne fournirait aucun sujet d'observation ou d'étude. Au total, les exposants vraiment intéressants sont, en 1881, comme en 1880, MM. Degas et Pissaro, MMes Morisot et Cassatt. Ceux-là sont sincèrement personnels, ils suivent leurs inspirations, obéissent à leur tempérament, luttent, savent vaincre ou se font pardonner leurs échecs; ils rejettent les formules surannées, dédaignent la recherche du succès facile, l'imitation du peintre en vogue, la rhétorique pompeuse de l'art et les avantages matériels qu'on en peut tirer; ils ont horreur de la mesure commune et de l'étalon légal; loin d'eux la correction poncive, l'emphase, l'abus du fini aussi bien que le pastiche, le bibelotage et la vaine archéologie; ils cherchent l'affranchissement par le naturel et la sincérité; ils veulent être de leur temps et parler leur langue, dussent-ils la parler avec incorrection. L'art original à la place de l'art d'imitation, le rajeunissement au sein de la nature, au milieu du plein air, en face du soleil et de la lumière, le mépris de la calligraphie et le souci du caractère dans le dessin, telle est la nouvelle et louable esthétique des vrais Indépendants (1).

C. E.

NOUVELLES

*** *L'Angelus*, de Millet, adjugé au prix de 160.000 fr. à M. Secretan, lors de la vente récente de la collection Wilson, a déjà changé de propriétaire. Son acquéreur l'aurait, en effet, revendu moyennant 200.000 fr.

Il ne faudrait pas conclure de ce fait que l'administration des beaux-arts a été mal inspirée en laissant échapper ce tableau; nous sommes même surpris qu'elle ait soutenu les enchères jusqu'à 150 000 fr. Si le chiffre est exact, on serait plutôt tenté de féliciter l'administration de sa non-réussite.

*** La statue de George Sand, œuvre du

(1) Nous croyons utile de déclarer, à la fin de cette intéressante étude, que nous laissons à notre collaborateur la responsabilité des opinions qui y sont exprimées. (N. D. L. R.)

statuaire Aimé Millet, sera inaugurée au mois d'août prochain, à Nohant.

* Un peintre très-estimé, M. Adolphe Guillon, vient d'avoir la douleur de perdre son père. Le docteur Guillon, mort dans sa 89e année, avait fait, comme médecin, les dernières campagnes de l'Empire. Très-connu et très aimé des artistes, il fréquentait assidûment le théâtre de l'Opéra-Comique dont il était médecin. Les habitués le voyaient tous les soirs au foyer, depuis une soixantaine d'années.

DONS FAITS EN 1880 AU MUSÉE ET A LA BIBLIOTHÈQUE DE LA MANUFACTURE NATIONALE DE SÈVRES.

Outre les achats, en 1880, de la manufacture nationale de Sèvres pour l'accroissement des collections, des dons de l'étranger ont été faits au musée et à la bibliothèque par MM. Enschédé, archiviste à Haarlem; Fétis, de Bruxelles; A.-W. Franks, de Londres; Lambert, de Bruxelles; Baldassare Odescalchi, de Rome; Henry Pierret, consul de France à Yokohama; H. Van Duyse, de Gand.

On doit également des dons aux érudits et aux archéologues de la province, MM. Em. Cussac, de Lille, Benjamin Fillon, de Fontenay-le-Comte, Gustave Gouellian, de Rouen, baron d'Huart, de Longwy, E. Hucher, du Mans, C. Jouhanneaux, de Limoges, Gaston le Breton, de Rouen, de Lérue, de Rouen, Lombard-Dumas, de Nîmes, Mathon fils, de Beauvais, J. Pillon, de Valenciennes.

Une faïence rare a été offerte au musée de Sèvres par la commission du musée céramique de la ville de Rouen. MM. E. Auscher, Louis Barré, Champfleury, baron Ch. Davillier, Gerspach, Joannis Guigard, Guignet fils, François Hallion, Lacombe, Lacroix, chimiste, Charles Lauth, administrateur de la manufacture, Reiber, ont également augmenté le musée et la bibliothèque de pièces curieuses et d'ouvrages ayant trait à l'histoire des arts céramiques.

Enfin, il faut également signaler un legs du vicomte Philippe de Saint-Albin, qui a compris la manufacture dans le nombre des musées nationaux à qui il laissait des dons.

M. Jules Ferry, président du conseil, ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, et M. Tirard, ministre de l'agriculture et du commerce, ont en outre accordé à la bibliothèque du musée de Sèvres d'importantes publications scientifiques et artistiques.

LA COLLECTION DE M. P. J.

—

La collection de M. P. J. est celle d'un homme spirituel qui, occupé de très-grands devoirs, n'a eu ni le loisir, ni l'ambition, de former une galerie de chefs-d'œuvre. Modeste, peu ami du bruit, et peut-être trop aisément satisfait quelquefois, il a recueilli un certain nombre de pages intimes qui montrent l'art moderne, non dans ses grandeurs, mais dans ses familiarités. Si M. P. J. a toujours été juste, il n'a pas toujours été assez sévère, et il a, par bonté d'âme, admis aux honneurs de son cabinet plus d'un morceau de petite signification. Nous ne parlerons pas de ces choses légères, dont la gravité du prêteur ne doit point s'occuper, mais nous dirons quelques mots des œuvres qui brillent par l'esprit du pinceau ou qui ont, même dans leurs dimensions restreintes, une fleur de coloration, un éclair de poésie.

Ici, les vrais poètes, ce sont les paysagistes, et, parmi eux, l'ancêtre et le précurseur Georges Michel, celui que, dans un accès de délire ou de justice, nous avons jadis appelé le Ruysdaël de Montmartre. Il est certain que, par le contraste vibrant qu'il établit entre les clartés grises ou laiteuses de ses ciels et la vigueur de ses terrains et de ses arbres roux, Michel semble avoir obéi parfois à des préoccupations hollandaises. De ce brave peintre longtemps méconnu, et que nous parviendrons bien à mettre à sa place, nous avons chez M. P. J. une *Entrée de forêt*, d'une coloration puissante et d'un grand effet mélancolique. Assurément, ce n'est là qu'une étude, mais elle est excellemment vigoureuse et caractérisée.

Le paysage de Ziem étonnera les générations nouvelles. Elles apprendront, si elles ne le savent déjà, que l'habile peintre n'a pas toujours été le Vénitien égayé, l'orientaliste scintillant qui s'amuse à tirer des feux d'artifice sur les rivages féeriques où la mer bleue vient caresser les murailles des palais roses. Au temps où triomphait Théodore Rousseau, Ziem a eu une manière austère, et ce maître des notes chatoyantes a commencé par chercher la poésie dans les bruns dorés, dans les notes puissantes que le crépuscule rend sages. Pour nous, sans médire du Ziem d'aujourd'hui, nous aimons beaucoup le Ziem d'autrefois, celui qui est antérieur à l'invention de Venise. Cette première manière, où le sentiment tient plus de place que l'étincelle, est très-heureusement résumée dans l'intéressant tableau de la collection de M. P. J.

La poésie de l'heure où tout se décolore est encore mieux rendue dans une charmante peinture de Corot, une de ces peintures dont on a de la peine à varier les titres, en ce sens qu'elles s'inspirent de l'éternel motif que le maître a tant aimé, la chute du jour, l'invasion de la campagne par le crépuscule silencieux. La toile est petite, l'effet est grand, parce qu'il est plein d'unité et parce que cette unité est cherchée et obtenue par les moyens les plus simples, dans l'accord chantant des bruns foncés et des bruns clairs, combinés avec les pâleurs d'un ciel qui s'éteint. Nous avons connu le temps où ce Corot, voilé d'une atmosphère poétique, aurait révolté les amateurs de la verdure verte. Depuis lors, les amateurs ont changé de doctrine, et ils ont bien fait.

Nous ne contestons pas d'ailleurs aux prairies le droit d'être vertes à certaines heures. Si nous avions des prétentions aussi folles, Daubigny nous arrêterait sur la pente du paradoxe. Dans les *Bords de la Marne*, le peintre a célébré le printemps et il l'a fait avec des fraîcheurs de tons, une largeur de manœuvre et des allures çà et là négligées qui sont la joie du regard, car si le détail n'est pas écrit, il est sous-entendu et l'ensemble reste juste et puissant. La note verte éclate

aussi, énergique et plantureuse, dans le *Pâturage* de Volion : à vrai dire, ce n'est là qu'une esquisse, mais elle est enlevée avec un brio extraordinaire.

M. P. J. ne paraît pas avoir eu un goût très-vif pour les peintres qui sont exacts comme des greffiers et qui se plaisent à compter les feuilles et les brins d'herbe. L'impression générale lui suffit, quand elle est rendue de manière à éveiller pour l'esprit et pour les yeux l'image abrégée d'un coin de campagne, la note caractéristique d'une heure ou d'une saison. L'*Entrée d'un village par un temps de neige*, d'Émile Breton, lui a paru dire, dans son éloquence un peu hâtive, tout ce qu'un galant homme doit savoir des tristesses de l'hiver. Il a pensé que la Hollande était suffisamment exprimée dans un excellent Jongkind de 1862, peinture à la fois colorée et fine, qui rend un bon témoignage du talent du maître, au temps de sa manière intermédiaire et alors qu'il commençait à se transformer. M. P. J. possède d'ailleurs beaucoup d'autres paysages. Il a recueilli des Pelouse, des Hervier, des Boudin ; il a plusieurs tableaux de Pata, le plus fidèle des adhérents et des continuateurs de Courbet. Son libéralisme va jusqu'à admettre l'impressionniste Sisley, membre de la petite Académie des Indépendants. M. P. J. n'a point de Pissarro : on n'est pas parfait.

Parmi les peintures dans lesquelles la fantaisie ou le naturalisme mettent en jeu la figure humaine, nous avons remarqué quelques morceaux d'une importance assez inégale, mais qui ont cependant leur prix. Une des œuvres les plus intéressantes du cabinet de M. P. J. est le *Soldat de la vieille garde*, par Charlet. Ce grenadier, revêtu de l'uniforme de 1810, est debout dans la campagne et il a l'air un peu mélancolique. C'était l'air du temps ; car les grognards de Charlet ressemblent à ceux de Béranger, et bien qu'ils aient la pantomime martiale et le geste décisif, ils sont souvent en proie à un vague sentimentalisme. Mais, je le répète, c'était là une des préoccupations littéraires de l'époque bizarre où la grande idée de la patrie s'incarnait sous la forme d'une redingote regrettée. Vieux habits ! vieux galons !... Ce qui importe, c'est la peinture, et il se trouve que, dans certaines de ses œuvres, Charlet a la main ferme, une exécution large, un heureux sentiment de la couleur. Ce lithographe — on le voit bien dans le *Soldat de la vieille garde* — a souvent les qualités d'un vrai peintre. On se rappelle ce que Delacroix a dit de Charlet, et Delacroix, ce fin critique, était assez qualifié pour avoir une opinion sur ces questions délicates.

Théodore Chassériau, dont la génération de l'heure présente ne paraît pas se préoccuper beaucoup, mais qui a si vivement intéressé Théophile Gautier et les patriarches, est représenté chez M. P. J. par une peinture assez étrange, une grande étude de femme nue qu'on retrouve reproduite avec des changements dans le *Tépidarium*, aujourd'hui au Louvre. Chassériau était une âme inquiète. Élève d'Ingres, qui faillit lui devenir fatal, il a été charmé par Delacroix au point de ressentir dans l'esprit et dans la main une sorte de trouble fébrile. C'est pour lui surtout que l'art fut un combat. Une trace d'hésitation apparaît dans cette étude d'après nature. Il serait excessif de dire que ces perplexités du pinceau ajoutent du charme à l'étude que nous avons sous les yeux, mais elles la caractérisent, elles racontent par quelles angoisses le pauvre Chassériau a passé quand il cherchait à formuler son idéal.

On remarquera chez M. P. J. quelques autres esquisses, notamment une figurine d'enfant que Munkacsy a utilisée dans son tableau fameux, l'*Intérieur d'atelier*. Elle est d'un temps où l'artiste hongrois avait encore un peu trop de respect pour les noirs. L'*Ecolier* de M. Duez est au contraire un morceau où les ombres sont faites avec des clartés. Si, par hasard, Duez revoit cette peinture, elle l'intéressera en lui montrant quel chemin il a parcouru depuis lors. Quant au petit *Cuisinier* de Ribot, il ne pourrait inspirer à l'auteur qu'une grande estime pour son talent, et c'est là, en effet, un tableau à propos duquel tout le monde sera d'accord. Ce *Cuisinier*, qui n'est pas plus noir qu'il ne convient, est l'œuvre d'un peintre bien authentique. Certains tons rosés jouant avec les blancs du costume, la finesse des gris chauds, la virilité de l'exécution, en font une peinture pleine de ragoût, et si nous employons ce mot cher au dix-huitième siècle, ce n'est pas parce que la scène se passe dans une cuisine : c'est parce qu'il est juste, et qu'il a pu vieillir sans cesser d'être vrai.

L'amateur qui nous a demandé notre sentiment sur sa collection possède beaucoup d'autres tableaux. Nous manquerions aux règles de la courtoisie la plus vulgaire, si nous lui disions qu'il en a trop ; mais la vérité est qu'il a donné asile dans son cabinet à quelques œuvres peu significatives. M. P. J. ne nous a pas mis dans la confidence de son secret, et rien ne nous autorise à le deviner. Une conjecture cependant nous vient à l'esprit. Il se pourrait que l'intelligent amateur, attentif à suivre le mouvement qui nous entraîne tous, eût fait un progrès dans l'idéal et qu'il fût devenu plus difficile en vieillissant. Il veut peut-être, en se séparant des œuvres d'art qu'il a réunies dans sa première manière, remplacer le convenable par l'exquis et le bon par le meilleur. Si telle était son ambition, nous ne pourrions lui marchander notre applaudissement. Pourquoi sommes-nous dans la vie et dans l'art, si ce n'est pas pour améliorer sans cesse nos théories et nos collections ? On sait quel est sur ce point le radicalisme de nos doctrines : nous n'avons jamais osé dire, mais nous avons toujours pensé qu'un homme qui, étant en situation de posséder de beaux tableaux, ne s'organise pas pour les avoir au plus vite, est un personnage tout à fait incomplet. En matière d'art, l'indifférent est un coupable.

P. M.

BIBLIOGRAPHIE

L'Art du XVIII^e^ *siècle*, par Edmond et Jules de Goncourt. 2^e^ fascicule : Chardin. — 1 vol. grand in-4°, avec planches à l'eau-forte. — Paris, A. Quantin, éditeur. — Prix : 12 francs.

Aujourd'hui paraît, à la librairie Quantin, le second fascicule de l'*Art du* XVIII^e^ *siècle*, par MM. Edmond et Jules de Goncourt. Ce fascicule, consacré

à Chardin, contient dans cette nouvelle édition un catalogue très-détaillé des tableaux du Maître avec leurs prix dans les ventes, depuis les ventes du milieu du XVIIIe siècle jusqu'aux ventes de M. Laperlier et Camille Marcille. Il contient des *fac-similés* par Dujardin ; le portrait au pastel de Chardin, du Louvre ; le tableau du *Verre d'eau*, appartenant à M. Burty, et trois curieux et rares dessins faisant partie de la collection de M. Edmond de Goncourt.

—

Revue des Arts décoratifs. N° d'avril

Texte. — La Manufacture nationale de Beauvais, par M. Gerspach. — L'Art de la soie à Lyon sous Louis XIII, par P. Brossard, conservateur du Musée d'art et d'industrie de Lyon. — Chronique. — Correspondance : MM. Tiffany et Fontenay. — La *Renaissance en France* et les portes de la cathédrale de Beauvais, par V. Ch. — Bulletin de l'*Union centrale*. — Bibliographie.

Planches. — Les vantaux des portes de la cathédrale de Beauvais, eau-forte de M. Sadoux. — Panneau d'ornement, dessin de Gilles-Paul Cauvet (1731-1788). — Milieu de panneau de porte au grand salon du château de Saint-Roch, par M. Lechevallier-Chevignard.

—

Le Temps. — 14 avril : Une excursion en Italie (suite), par Charles Blanc. — 20 avril : Une Exposition d'art antique (terres cuites de la collection Lécuyer), par A. Cartayet.

Le Siècle. — 20 et 23 avril : Le Musée des arts décoratifs (suite), par Henry Havard.

Le Tour du Monde, 1059e livraison. — Comment j'ai traversé l'Afrique. — De l'océan Atlantique à l'océan Indien, par le major Serpa Pinto. — 1877-1878. — Texte et dessins inédits. — Seize dessins de A. de Bar, E. Bayard et A. Ferdinandus, avec un plan.

Journal de la Jeunesse, 438e livraison. — Texte par Louis Rousselet, A. Mendié, Mme de Witt, née Guizot, et Anthyme Saint-Paul. — Dessins: Pranichnikoff, H. Clerget, Th. Weber, Ed. Zier, T. Taylor.

Bureaux à la librairie Hachette et Cie, boulevard St-Germain, 79, à Paris.

St-Nicolas, n° 20. — Illustrations par A. Poirson, Chanfrauski, Gino, Korenfeld, de Monvel et Gaillard.

Librairie Ch. Delagrave, à Paris, et chez tous les libraires.

Athenæum, 2 avril. — La céramique japonaise, rapport fait par un indigène (compte-rendu). — Ashburnam House, par J. Mickletwaite. — Notes de Rome, par R. Lanciani.

9 avril. — Hippolyte Bellangé, par J. Adeline (compte-rendu). — Exposition de la Société des peintres-graveurs à l'eau-forte, New Bond Street. — Notes de Rome, par Lanciani.

Academy, 2 avril. — Dernières fouilles en Egypte, par Amelia Edwards. — Un atelier romain. — Quelques ateliers anglais.

9 avril. — La Société des peintres-graveurs, par Cosmo Monkhouse. — La Société des artistes anglais.

BIJOUX

enrichis de

DIAMANTS, PIERRES ET PERLES FINES

Parures, Broches, Bracelets
Bagues, Médaillons, Pendants d'oreilles, Épingles, Boutons

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 6

Le samedi 23 avril 1881, à deux heures

Me FÉLIX ALBINET, commissaire-priseur, rue de Taubeuge, 84.

M. FALKENBERG, expert, rue Louis-le-Grand, 26.

Exposition publique, le jour de la vente, de midi à 2 heures.

TABLEAUX

AQUARELLES ET DESSINS

Par Corot, Daubigny, Defaux, Diaz, Brown (J.), Dupray, Hébert, Millet (J.-F.), Henner, Rousseau (Th.), Pils, Veyrassat, etc.

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 8

Le lundi 25 avril 1881, à 3 heures précises

Me LÉON TUAL, commissaire-priseur, à Paris, rue de la Victoire, 39.

M. GEORGES PETIT, expert, rue Saint-Georges, 7.

Exposition publique, dimanche 24 avril 1881, de 1 h. 1/2 à 5 h. 1/2.

COLLECTION DE MM. TOTVANIAN

OBJETS DE LA PERSE

Faïences, Armes, Cuivres gravés

Belles étoffes, Tapis anciens

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 2

Les lundi 25 et mardi 26 avril 1881

Me ESCRIBE commissaire-priseur 6, rue de Hanovre	M. A. BLOCHE expert 44, rue Laffitte

Exposition publique, le dimanche 24 avril 1881

OBJETS D'ART — AUTOGRAPHES

TABLEAUX ANCIENS ET MODERNES

ANTOINE BAER

Expert

Paris, 2, rue Laffitte

ESTAMPES

DE L'ÉCOLE FRANÇAISE

DU XVIII[e] SIÈCLE

Pièces imprimées en noir et en couleurs

Composant la collection de **M. de F*****

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 4

Les lundi 25 *et mardi* 26 *avril* 1881, *à* 2 *heures précises*

M[e] MAURICE DELESTRE, commissaire-priseur, rue Drouot, 27,

Assisté de MM. DANLOS fils et DELISLE, marchands d'estampes, quai Malaquais, 15,

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

Collection de feu M. François Nieuwenhuys

TABLEAUX ANCIENS

PAR

Backuysen, Bergen, Bordone, Guardi, Hondekoeter, Huysum (van), Neer (van der), Pérugin, Porbus, Pynacker, Rubens, Ruysdaël, Snyders, Steen (van), Téniers, Velde (van), Wouwerman, etc., etc.

TABLEAUX MODERNES

PAR

Bellv, Brias, Conte, Alf. de Dreux, Huguet, Kœkkœk, Schelfhout,

DONT LA VENTE AURA LIEU HOTEL DROUOT, SALLE N° 8

Le jeudi 28 *avril* 1881, *à* 2 *heures.*

Commissaire-priseur :	Expert :
M[e] CH. PILLET,	M. FERAL, peintre
10, r. Grange-Batel[re].	54, faub. Montmartre

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE.

EXPOSITIONS :

Particulière :	*Publique* :
le mardi 26 avril 1881	le mercredi 27 avril

de 1 heure à cinq heures

E. LOWENGARD

26, rue Buffault, 26
près la rue de Châteaudun

Spécialité de Tapisseries, d'Étoffes et d'Ameublements anciens

OBJETS D'ART ET DE CURIOSITÉ, ETC.
BOISERIES ANCIENNES

FAIENCES et PORCELAINES

ARMES, BRONZES, EMAUX

LIVRES

ANCIENS & MODERNES

reliés par Capé, Masson et Debonnel,

SUITE DE VIGNETTES

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 3

Le mercredi 27 *avril* 1881, *à* 2 *heures précises.*

M[e] MAURICE DELESTRE, commissaire-priseur, rue Drouot, 27,

Assisté de M. LABITTE, expert, rue de Lille n° 4,

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

Exposition le mardi 26 avril, à deux heures.

---

*Collection de M. le comte de N****

EAUX-FORTES MODERNES

Braquemond, Courtry, Daubigny, Flameng, Herkomer, Jacquemart, Meissonier, Meryon, Millet, Rajon, Seymour-Haden, Tissot, Waltner, etc

LITHOGRAPHIES, CARICATURES

Charlet, Daumier, Granville, Prudhon Raffet, E. Lamy, H. Monnier, etc., etc.

Dessins modernes

LIVRES ET CATALOGUES ILLUSTRÉS

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 4

Les vendredi 29 *et samedi* 30 *avril, à* 1 *heure*

M[e] DELESTRE	M. L. DUMONT
com.-pr.	marchand d'estampes
27, rue Drouot, 27	q. Gds-Augustins, 21

SCULPTURES DU CHATEAU DE MONTAL

CHEF-D'ŒUVRE D'ARCHITECTURE DE LA RENAISSANCE FRANÇAISE

VENTE

75, boulevard de Clichy, 75

Le samedi 30 *avril* 1881, *à* 2 *heures et demie*

Commiss.-priseur	Expert :
M[e] CHARLES PILLET	M. CH. MANNHEIM
10, r. Gr.-Batelière	7, rue St-Georges

Expositions : particulière, le jeudi 28 avril 1881;
— publique, le vendredi 29 avril,

de une heure à cinq heures.

TABLEAUX
MODERNES

COMPOSANT

la collection de feu M. FR. HARTMANN
dont la vente aura lieu en son hôtel

18, *rue de Courcelles*

Le samedi 7 mai à 3 heures

Me CHARLES PILLET	M. G. PETIT
com.-pr.	expert
10, r. Grange-Batelière	7, r. Saint-Georges

CHEZ LESQUELS SE DISTRIBUE LE CATALOGUE

Expositions : particulière, le jeudi 5 mai 1881; publique, le vendredi 6 mai 1881, de 1 heure à 5 heures.

B. SOMMER

rue de Richelieu, 92.

Objets d'Art anciens de la Chine et du Japon
Spécialités de pièces d'Echantillons

PROVENANCE DIRECTE

TABLEAUX ANCIENS

comprenant des

Œuvres remarquables des Ecoles Italienne et Espagnole

TRÈS-BEAU PORTRAIT DE FEMME
Par ANGELO BRONZINO

Et AUTRES par Giorgione, Luini, Filippo Lippi Lorenzo Lotto, Solario, Velasquez, etc.

et des

Écoles Flamande et Hollandaise par Fyt (Jean), Rubens, Terburg, Wœnix, etc.
Beaux portraits de l'Ecole Française par Drouais, Tournières, de Troy, etc.

composant la

Collection de feu M. MAILAND

VENTE HOTEL DROUOT, SALLES Nos 8 ET 9

Les lundi 2, mardi 3 et mercredi 4 mai 1881, à 2 heures

Comm.-priseur	Comm.-priseur
Me CHARLES PILLET	Me E. BERTHELIN
10, r. Gr.-Batelière	29, rue Le Peletier

Assistés de M. FÉRAL, peintre-expert, 54, faub. Montmartre.

EXPOSITIONS

Particulière :	*Publique :*
le samedi 30 avril	le dimanche 1er ma

de 1 h. à 5 heures

TABLEAUX ANCIENS

de

TOUTES LES ÉCOLES

COMPOSANT LA

TRÈS-IMPORTANTE COLLECTION

DE

M. le baron de BEURNONVILLE

VENTE
3, RUE CHAPTAL, 3

Les lundi 9, mardi 10, mercredi 11, jeudi 12, vendredi 13, samedi 14 et lundi 16 mai 1881

Me CHARLES PILLET
Commissaire-priseur, 10, rue de la Grange-Batelière

EXPERTS :

M. Féral	M. George	M. G. Petit
54, faubourg Montmartre	12, rue Laffitte	7, rue Saint-Georges

EXPOSITIONS :

PARTICULIÈRE	*PUBLIQUE*
les vendredi 6 et samedi 7 mai	le dimanche 8 mai

de 1 heure à 5 heures

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

GRANDE IMPRIMERIE. — G. V. Larochelle, imp., 16, rue du Croissant. — Paris.

N° 18 — 1881. BUREAUX, 8, RUE FAVART. 30 avril.

LA

CHRONIQUE DES ARTS

ET DE LA CURIOSITÉ

SUPPLÉMENT A LA *GAZETTE DES BEAUX-ARTS*

PARAISSANT LE SAMEDI MATIN

Les abonnés à une année entière de la Gazette des Beaux-Arts *reçoivent gratuitement la* Chronique des Arts et de la Curiosité.

PARIS ET DÉPARTEMENTS :

Un an . . . . . 12 fr. | Six mois. . . . . 8 fr.

CONCOURS ET EXPOSITIONS

Le Salon de 1881

Demain dimanche, 1er mai, vernissage des tableaux au palais des Champs-Elysées.

Lundi, 2 mai, ouverture officielle ; entrée : 5 francs.

Les récépissés et les cartes d'exposants n'étant pas valables le 1er mai, les artistes ont reçu une invitation de vernir ou de faire vernir leurs tableaux ce jour-là.

Ces cartes, uniquement destinées au *vernissage* des tableaux *proprement dits*, sont enlevées à l'entrée et ne sont pas rendues.

Les artistes qui, après avoir verni leurs ouvrages, sortiraient du palais, ne pourraient plus y rentrer.

L'exposition de **Lille**, qui s'ouvrira le 25 août, sera certainement fort brillante. Nous rappelons aux intéressés que leurs ouvrages devront être rendus à Lille, en gare, le 31 juillet, terme de rigueur, et que les artistes de Paris invités par la commission auront à faire déposer les tableaux ou les morceaux de sculpture qu'ils destinent à cette exposition, chez M. Toussaint, rue du Dragon, 13, le 20 juillet, au plus tard. — Correspondant de l'Exposition de Lille, à Paris, M. Olivier Merson, 117, boulevard Saint-Michel.

Les Musées des départements

M. Turquet, sous-secrétaire d'État aux beaux-arts, vient d'adresser une circulaire aux préfets au sujet de l'organisation des musées des départements.

M. Turquet fait l'historique de la création et de l'organisation des musées actuels. Créés par un décret de la Convention du 10 octobre 1792, les musées des départements n'ont point tardé à prendre de grands développements, grâce aux envois d'objets d'art que les principales villes reçurent du gouvernement à titre de dépôt. Aux objets qui furent mis à cette époque à la disposition des municipalités vinrent s'ajouter bientôt un certain nombre de tableaux qui avaient été déposés, faute de place, dans les magasins du Louvre, et dont la répartition fut ordonnée par un arrêté du premier consul du 14 février an VIII.

De nouvelles répartitions furent faites en 1803 et en 1811, puis, après un très-long intervalle de temps, en 1862 et en 1872.

En 1878, M. Jules Ferry a donné mission à trois inspecteurs temporaires de le renseigner sur l'importance relative et sur les conditions d'installation des collections publiques d'objets d'art et d'antiquités.

Les rapports de ces inspecteurs ont permis de reconnaître que si un certain nombre de musées se trouvaient installés dans d'excellentes conditions, beaucoup d'autres laissaient à désirer, non-seulement au point de vue de l'exiguïté du local et du mauvais éclairage, mais au point de vue de la conservation des objets d'art qui y sont réunis.

M. le sous-secrétaire d'Etat invite donc les préfets à veiller à l'observation de la loi du 9 frimaire an III. Cette loi prescrit que les musées ne doivent pas être placés dans des édifices contigus à des théâtres, à des fabriques de produits chimiques, à des magasins de spiritueux, à des laboratoires de chimie, etc.

Il rappelle aussi les prescriptions de la loi, en ce qui touche au personnel des conservateurs : le décret-loi du 25 mars 1852, qui est toujours en vigueur, attribue aux préfets la nomination de ces fonctionnaires ; nombre d'entre eux n'ont cependant reçu leur investiture que des municipalités. Il y là un intérêt public que le gouvernement a le devoir de sauvegarder.

M. Turquet prie en terminant les préfets d'examiner dans quelles conditions se trouvent tous les musées existant actuellement dans leurs départements respectifs et de rechercher quelles améliorations pourraient être apportées à l'organisation de chacun d'eux.

NOUVELLES

*** Entre autres acquisitions faites par le Louvre à la vente de la collection de Bammeville, nous signalerons la grande coupe à figures rouges de Brygos, représentant le sac de Troie, publiée depuis longtemps par M. Heydemann et appréciée par M. Rayet, dans son étude sur l'*Art ancien au Trocadéro* (*Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XVIII, p. 120). Parmi les peintres de vases du ve siècle, Brygos est au premier rang, à côté de Sosias et d'Euphronios, et cette coupe est, sans contredit, son chef-d'œuvre. C'est dire que nous applaudissons sans réserve à l'achat fait par notre Musée et que nous ne trouvons nullement élevé le prix de 11.000 fr. payé pour cette admirable pièce.

*** L'inauguration du monument érigé à la mémoire de Carpeaux a eu lieu dimanche à Valenciennes au milieu d'un grand concours de population.

Le monument, dont le plan est dû à M. Ernest Thibeau, architecte, a été sculpté par M. Hiolle, tous deux compatriotes du grand statuaire. Sur le sommet se trouve posé le buste en bronze de Carpeaux, par M. Hiolle.

*** Les bâtiments du vieux Louvre n'ayant pas été construits sur caves, l'humidité qui en résulte occasionne des dégâts dans les rez-de-chaussée et, pénétrant dans les murs, envahit peu à peu les étages supérieurs.

L'administration des travaux publics a reconnu la nécessité de faire exécuter cette année, dans l'intérêt de la conservation de l'édifice et des riches collections qu'il renferme, des travaux ayant pour objet d'empêcher l'humidité d'exercer son influence destructive sur nos collections renfermées dans les galeries des Cariatides, de Melpomène et de la Vénus de Milo.

Ces travaux consisteront à creuser des caves, comme il en a déjà été exécuté, d'ailleurs, sous la galerie des Antiques et sous les deux salles à la suite. Les résultats obtenus sont des plus satisfaisants. L'assainissement est complet.

Les dépenses qu'occasionnera la construction de ces caves s'élèveront à 400.000 fr.

Une allocation de 289.000 fr. est demandée par l'administration au budget pour commencer ces travaux d'une extrême urgence.

*** Parmi les communications faites à la réunion des Sociétés savantes, nous relevons celle-ci qui peut intéresser nos lecteurs :

M. l'abbé Dehaismes, de la Société d'agriculture, sciences et arts de Valenciennes, a retrouvé, dans les archives de Valenciennes, des détails biographiques concernant un artiste fameux du quatorzième siècle, André Beauneveu, sculpteur, peintre et miniaturiste, dont Froissart a vanté l'immense talent. M. Dehaismes a rappelé qu'il était l'auteur des statues de Philippe de Valois, de Jean le Bon et de Charles V à Saint-Denis. L'auteur décrit minutieusement les grisailles coloriées d'André Beauneveu qui ornent divers manuscrits de la bibliothèque de Bruxelles et de la Bibliothèque nationale. Il essaie de dresser un catalogue complet des œuvres de Beauneveu, commandées pour la plupart par le duc de Berri.

LES PEINTURES D'EUG. DELACROIX

AU PALAIS-BOURBON.

On sait qu'une commission avait été chargée d'étudier les mesures à prendre pour la conservation des peintures d'Eugène Delacroix, au Palais-Bourbon. Les rapports des sous-commissaires nommés, M. Ch. Garnier pour l'architecture du monument, et M. Burty pour les peintures, viennent d'être imprimés et remis à la questure de la Chambre.

M. Ch. Garnier estime qu'il n'y a rien à faire : le tassement effectué dans la maçonnerie a déterminé des crevasses, mais il est probable que le mal ne s'étendra plus. On doit donc se borner à boucher les trous. Peut-être même ferait-on mieux de les respecter, car, s'il faut en croire M. Ch. Garnier, « ces accidents donnent à la décoration un certain charme et un certain caractère ».

M. Ph. Burty paraît plus difficile à satisfaire : il demande d'abord un nettoyage général suivi de retouches, et puis il voudrait qu'on prît des copies de l'ensemble des peintures, et qu'on reportât sur toile ceux des originaux qui sont peints à la cire sur enduit, afin de leur assurer « un nouveau bail ».

Conclusions du bureau : MM. les questeurs sont invités à faire faire les nettoyages et les raccords ; pendant le cours de ces opérations, on pourra se livrer à un examen détaillé de l'état des toiles.

La commission exprime, en outre, le vœu que des copies de certaines peintures plus particulièrement exposées soient exécutées de telle sorte qu'on puisse les adapter à l'emplacement qu'occupent les originaux : on les conserverait sur des coupoles de même forme et dimension que celles de la Bibliothèque du Palais-Bourbon, en prévision d'une destruction éventuelle de l'œuvre du maître.

A. DE L.

Sur quelques ventes de tapisseries

Une vente importante de tapisseries, dont la plupart avaient été exposées en 1880 dans le Musée des arts décoratifs, a été faite à l'hôtel Drouot,

salle 8, le 12 avril, par MM. Ch. Pillet, commissaire-priseur, et Ch. Mannheim, expert.

Nous mentionnons les articles suivants :

1. — TENTURES DES DIEUX D'APRÈS CLAUDE AUDRAN. *Bacchus.* Atelier de Cozette aux Gobelins. Haut. 3 m. 60. Larg. 2 m. 55, 14.500 fr.

2. — *Bacchus.* Contre-partie de la pièce précédente avec quelques variantes dans l'alentour. Gobelins basse lisse, 14.500 fr.

3. — *Cérès.* De la même tenture que la pièce précédente. Gobelins basse lisse, 14.500 fr.

4. — *Vénus.* Autre tenture, Gobelins. Haut. 3 m. 25. Larg. 2 m. 35, 7.100 fr.

5. — *Bacchus.* Répétition du n° 1, de même tenture que le n° 4, Gobelins, 7.100 fr.

La différence des prix peut s'expliquer par l'état de conservation et par l'exécution des pièces dont les tentures n'ont cessé d'être fabriquées aux Gobelins depuis la fin du XVII^e^ siècle jusqu'à celle du XVIII^e^.

TENTURE DES MOIS ET DES CHATEAUX

Le château de Saint-Germain. Haut. 3 m. 25, Larg. 2 m. 85, 17.700 fr.

Le château des Tuileries. Haut. 3 m. 20. Larg. 3 m. 35, 17.700 fr.

Ces deux tapisseries ne présentaient que le centre des compositions de Ch. Le Brun, sans les colonnes ou les termes, et les architraves qui les encadrent, en dedans de la bordure.

Elles étaient annoncées comme étant des Gobelins ; plusieurs raisons peuvent empêcher de partager cette opinion.

D'abord leur bordure n'a montré ni l'ampleur, ni le goût de celles des tapisseries des Gobelins contemporaines dont elle imite quelques éléments. Puis cette bordure se retrouve, sinon identique, du moins avec une frappante analogie autour de pièces que ne citent point les inventaires comme ayant été fabriquées aux Gobelins. La *Gazette des Beaux-Arts* doit publier une de ces pièces dans son numéro du 1^er^ mai.

Mais plusieurs de celles-ci portent cependant la signature de Le Febvre, qui fut entrepreneur aux Gobelins, après avoir travaillé au Louvre avec son père que le roi avait fait venir de Florence où il existe de lui d'assez plates tapisseries dont la facture n'est point sans analogies avec celles-ci.

Mazarin possédait une tapisserie de basse lisse, exécutée à Paris par le père, et il se pourrait bien que tout en dirigeant un atelier de haute lisse, dans la manufacture royale, Le Febvre en eût possédé un de basse lisse en dehors de la manufacture : ce que l'on sait avoir existé pour d'autres entrepreneurs qui ont voulu rendre au roi les modèles dont ils ne pouvaient plus se servir.

Enfin cinq pièces de l'*Histoire de Psyché*, imitations des compositions gravées par le Maître au Dé, vendues quelques jours auparavant, et comme étant des Gobelins, dans la salle n° 1, pour le prix de 31.500 fr., offraient le même caractère d'exécution et les mêmes bordures que les tapisseries ci-dessus. Or, cette tenture de l'*Histoire de Psyché* ne fut point tissée aux Gobelins (1), non plus que la tenture des *Bacchanales* à mi-corps dont la *Gazette des Beaux-Arts* (1) va publier une pièce, tenture de physionomie tout italienne et du XVI^e^ siècle ; il semble permis d'en rapprocher les deux tapisseries de la *tenture des mois ou châteaux* qui viennent d'être vendues.

Les deux Le Febvre, dont les époques de résidence à Florence et à Paris présentent quelques obscurités (*Nouvelles Archives de l'art français*, 2^e^ série, t. I, p. 245), pourraient bien avoir rapporté d'Italie quelques modèles dont ils usaient dans leur atelier particulier en les accommodant au goût français à l'aide d'emprunts faits aux modèles sur lesquels ils travaillaient aux Gobelins.

Dans la vente de M^lle^ Schneider figuraient plusieurs tentures de tapisserie qui ont été adjugées le samedi 16 avril, et dont une offre un certain intérêt.

Elle représente l'*Histoire de Diane* divisée en quatre pièces d'une surface totale de 70 mètres carrés environ qui ont été adjugées à 9.600 fr., ce qui les fait revenir à 140 fr. le mètre carré environ, prix peu élevé, eu égard à leur qualité et à leurs bordures. Car on sait que l'on vend souvent aujourd'hui les tapisseries pour leurs bordures seules, afin d'en encadrer des panneaux ou des portières. Témoin l'histoire des tapisseries de l'église Saint-Gervais. Ce sont des verdures animées de quelques grandes figures, d'une exécution très-simple dans le genre de la tenture des *Chasses de Maximilien* du Musée du Louvre.

Les bordures très-larges sont fort belles et sont composées de figures, personnifications de vertus et de qualités morales, disposées au milieu de motifs d'architecture, de fleurs et de paysages, comme on en a tant exécuté à Bruxelles à la fin du XVI^e^ siècle, mais dans cette tenture avec un accent moins banal et plus particulier.

D'après ces bordures et d'après le style et le mode d'exécution de ces tapisseries, on les croirait du milieu du XVI^e^ siècle, si la double signature qu'elles portent dans leur lisière ne les rajeunissait pas singulièrement. L'une est celle de Jacques Gerbels, et l'autre est un monogramme qui, contre l'habitude, est facile à lire : c'est celui de Jean Raes, que nous avons trouvé d'ailleurs joint à son nom sur une autre tenture. Or, l'*Histoire des tapisseries bruxelloises* de M. A. Wauters nous apprend (page 292) que ces deux tapissiers vendirent en 1613 seulement aux princes flamands (?) une tenture de l'*Histoire de Diane* mesurant 222 aunes au prix de 44 livres l'aune.

Ainsi, lorsque le XVII^e^ siècle était depuis longtemps déjà commencé, lorsque en France un style nouveau avait été inauguré pour les bordures où l'on ne craignait pas d'introduire de grands personnages, les ateliers de Bruxelles s'en tenaient encore aux anciens modèles de la fin du XVI^e^ siècle.

Une tenture de trois pièces, exécutées à Bruxelles, fort probablement au XVII^e^ siècle, dans un style qui semble inspiré d'Eustache Lesueur, mais avec cette désinvoltude particulière aux maîtres secondaires de cette époque, avec bordure de fleurs, a été vendue 8.100 fr.

Par galanterie l'expert de la vente l'a qualifiée de « tenture de la belle Hélène ». M'est avis que la

(1) Dans la *tenture des dessins de Jules Romain* il y a bien « le festin des Nopces de Psyché où sont Bacchus et Sylène » et « le festin des Nopces de Psyché où sont Vulcain et Mercure » dont Boulogne l'aîné et Houasse avaient fourni les modèles, mais on possède ces tapisseries qui ne rappellent en rien les compositions du Maître au Dé.

(1) Voir dans la *Gazette* de demain, 1^er^ mai, une des gravures qui accompagnent l'article de M. Eug. Müntz.

présence de quelques pourceaux au milieu de seigneurs buvant, à une coupe que leur présente une belle dame, au milieu de palais et de jardins héroïques, font allusion à l'*Histoire de Circé*.

Une telle tenture n'était point déplacée chez la célèbre enchanteresse.

Nous sommes toujours étonné lorsque nous assistons à une vente de tapisseries de l'écart qui existe entre le goût des acheteurs, goût qui doit se mesurer au prix qu'ils paient les choses, et l'intérêt particulier que nous prêtons à ces mêmes choses.

Ainsi une tapisserie d'Aubusson, signée du nom de A. GRELLET, représentant *David dansant devant l'arche*, aussi grande que mal dessinée, a trouvé acquéreur à 1.060 fr., tandis qu'une fort jolie verdure, à parterres développant leurs perspectives à travers les troncs de grands arbres et d'une belle conservation, n'a été vendue que 760 fr.

A propos de verdures, signalons quatre panneaux de la fin du XVe siècle, tout couverts de tiges colossales de chardon et d'autres plantes en fleurs, dans une étroite bordure de ceps de vigne d'un effet décoratif très-original, qui ont été vendues 1.650 fr. chacune.

D'où viennent les verdures de ce dessin et de ce caractère? Les uns disent Audenarde, mais on est encore incertain.

A. D.

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie céramique, par Champfleury, conservateur du Musée de Sèvres. 1 vol. in-8° de 352 pages. — A. Quantin. Paris, 1881.

Voici un de ces livres qui exigent de longues préparations, beaucoup de patience et de peine et qui ne rapportent guère de gloire. On les consulte, on se sert d'eux souvent sans le dire, et c'est tout. Mais comme on doit les consulter longtemps, et toujours même, ils donnent en définitive autant d'honneur que des publications plus brillantes, mais qui passent.

M. Champfleury, dont le talent est composé de beaucoup de cette patience dont Newton disait qu'était fait le génie, est depuis neuf ans attelé à la besogne de cette *Bibliographie céramique* dont il a exclu ce qui regarde la céramique préhistorique — une bien jolie invention — et la céramique antique.

Tout ce qu'il a pû découvrir en écrits sur la céramique faits depuis le XVIe siècle, aussi bien en Europe qu'en Chine, il l'a catalogué en deux séries.

La première est classée par noms d'auteurs; la seconde, réellement méthodique, comprend les divisions suivantes pour chaque pays :

1° L'industrie et la technique;
2° Les généralités et l'histoire;
3° Les marques;
4° Les biographies;
5° Les catalogues des collections publiques et particulières.

Quand il s'agit de la France, qui a jusqu'ici fourni la plus grande contribution à l'histoire de la céramique, ces divisions principales se subdivisent encore suivant la nature des produits et le genre des publications.

Si cette division un peu extrême des matières rend les recherches parfois un peu longues dans cette seconde partie, le catalogue alphabétique de la première est un guide toujours sûr qui vous engage à la persévérance, puisque rien n'est dans cette première partie qui ne se retrouve dans la seconde.

Celle-ci, au lieu de se borner à un sec énoncé du titre d'un livre, outre qu'elle en indique la nature par sa place dans telle ou telle division, en donne une rapide analyse qui en fait apprécier la valeur.

M. Champfleury n'affirme pas qu'il n'ait point fait d'omission, nous ne l'affirmerions point après lui, mais en découvrant dans sa *Bibliographie céramique* une foule de brochures et de plaquettes introuvables, et dont beaucoup ne méritent peut-être pas d'être cherchées, nous pouvons être certain que les lacunes ne doivent être ni importantes ni nombreuses.

A. D.

Comptes des bâtiments du roi sous le règne de Louis XIV, publiés par M. J. Guiffrey, archiviste aux Archives nationales. — 1 vol. in-4° de LXXIV et 842 pages à 2 et 3 colonnes. Imprimerie Nationale. — 1881.

La collection des « Documents inédits sur l'histoire de France » vient d'accorder un enfouissement de première classe, comme dit notre collaborateur E. Bonnaffé, et ainsi que le fait l'État pour toutes ses publications, à une source de renseignements d'une importance extrême pour l'histoire de l'art français.

Beaucoup y ont puisé lorsque ces renseignements n'étaient déposés qu'en un unique exemplaire manuscrit dans les cartons des Archives nationales; mais combien plus pourront s'en servir aujourd'hui qu'ils sont répandus par la presse dans le monde des chercheurs et des érudits! L'histoire des Beaux-Arts sous le règne de Louis XIV est là presque tout entière.

Ce premier volume, qui commence en 1664, avec l'administration de Colbert, laquelle introduisit un peu d'ordre dans les comptes des bâtiments, s'arrête avec l'année 1680. — Un second volume en préparation doit pousser les choses jusqu'en 1683, où mourut Colbert.

Dans une Introduction où il étudie tous les documents sur les comptes des bâtiments du roi déposés aux Archives; M. J.-J. Guiffrey nous apprend qu'on les y trouve sans lacune jusqu'en l'année 1774.

L'Administration poussera-t-elle aussi loin la publication qu'elle vient de commencer?

Nous craignons que non, avec chaque ministère nouveau les idées changent; à celles que l'on croyait excellentes lorsqu'on les a mises en œuvre on en substitue d'autres que l'on croit meilleures, jusqu'à ce qu'il en vienne de nouveaux qui les trouvent toutes détestables.

Mais enfin, avec les différents Comptes de l'Argenterie et de l'Hôtel des rois de France du XIVe au XVe siècle que Douet d'Arcq a mis au jour en trois volumes pour la « Société de l'Histoire de France »; avec les deux volumes des *Comptes des bâtiments du roi* de 1528 à 1570, que le marquis

Léon de Laborde avait laissés aux trois quarts imprimés lorsqu'il est mort, et que M. J.-J. Guiffrey vient de publier, en y ajoutant des errata et une excellente table pour la « Société de l'histoire de l'art français », et enfin avec le dernier volume des *Comptes* sous l'administration de Colbert, le public possède une ample carrière de documents à exploiter.

M. J.-J. Guiffrey ne s'est pas borné à copier les registres qu'il avait sous la main, il a réuni les différents comptes de même nature et les différents paiements d'une même dépense disséminés dans les registres : il a vérifié tous les chiffres, et en a donné un résumé par chapitres.

Une table alphabétique, enfin, qui ne remplit pas moins de 134 pages imprimées sur 3 colonnes, permet de trouver du premier coup l'article que l'on désire, instrument indispensable pour travailler dans ces amas de documents divers réunis pour tout classement suivant l'ordre des dates.

A. D.

—

Le Temps, 23 avril. — Exposition des œuvres des artistes indépendants, par Paul Mantz.

Le Siècle, 27 avril. — Le Musée des arts décoratifs (5e article), par Henry Havard.

Le XIXe Siècle, 28 avril. — Lettres d'Italie : Exposition de la villa Médicis, signé Camillo.

Academy, 16 avril. — Notes archéologiques de la Méditerranée, par Greville Chester. — La Société des peintres à l'aquarelle, par Cosmo Monkhouse. — Peintures hollandaises modernes, chez MM. Goupil.

23 avril. — Portrait d'A. Dürer par lui-même, par Mary Heaton. — Notes artistiques de Florence, par Heath Wilson.

Athenæum, 16 avril. — La crypte de la cathédrale de Cantorbury, son architecture, son histoire et ses fresques, par W. Scott Robertson (compte-rendu). — La Société des peintres à l'aquarelle, 1er article.

23 avril. — La Société des peintres à l'aquarelle, 2e et dernier article. — Nouvelles estampes. — Peintures par Mlle Rosa Bonheur. — Peintures de M. Millais. — Récentes découvertes à Sakkara, par W. Loftie.

Catalogues illustrés d'eaux-fortes

On souscrit chez M. Ch. Pillet
10, rue Grange-Batelière

Collection Nieuwenhuys	...	10 fr.
— Mailand	...	10 —
— Hartmann	...	10 —
— Beurnonville	...	30 —

E. LOWENGARD

26, rue Buffault, 26
près la rue de Châteaudun

Spécialité de Tapisseries, d'Étoffes et d'Ameublements anciens

OBJETS D'ART ET DE CURIOSITÉ, ETC.
BOISERIES ANCIENNES
FAIENCES et PORCELAINES
ARMES, BRONZES, EMAUX

Collection de M. de B***

ESTAMPES
École anglaise
DU XVIIIe SIÈCLE
PORTRAITS
Pièces imprimées en noir et en couleurs

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE No 4
Les lundi 2, mardi 3 et mercredi 4 mai 1881, à 2 heures précises

Me MAURICE DELESTRE, commissaire-priseur, rue Drouot, 27,
Assisté de MM. DANLOS fils et DELISLE, marchands d'estampes, quai Malaquais, 15,

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

Exposition, le dimanche 1er mai 1881, de 2 à 5 heures.

TABLEAUX ANCIENS
des XVe, XVIe & XVIIe siècles

Tableaux gothiques et de l'école allemande
Triptyques, Polyptyques
Tableaux de l'École française du XVIIIe siècle
parmi lesquels
une scène pastorale de Boucher
Le tout dépendant de la collection de **M. M***

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE No 5
Les mardi 3 et mercredi 4 mai 1881, à 2 heures

Me CHARLES PILLET, Commis-priseur, 10, r. Grange-Batelre.	M. CH. MANNHEIM, expert : 7, r. Saint-Georges

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE.

Exposition avant la vente.

TABLEAUX MODERNES
ET AQUARELLES
dépendant en partie de la collection de M. M. P. J...

ŒUVRES DE :
Baron, E. Breton, Charlet, Corot, Courbet, Diaz, Gendron, Jacque, Jongkind, Laugée, J. Lefèvre, Maignan, Michel, Munkacsy, Pasini, Pata, Pelouse, Pils, Rapin, Ribot, Roybet, Troyon, Vollon, Ziem, etc.

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE No 1
Le mercredi 4 mai 1881, à deux heures

Commiss.-priseur	Expert :
Me CHARLES PILLET	M. E. FÉRAL
10, r. Gr.-Batelière	54, faub. Montmartre

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE
Exposition, mardi 3 mai 1881, de 1 h. à 5 h.

OBJETS D'ART — AUTOGRAPHES
TABLEAUX ANCIENS ET MODERNES
ANTOINE BAER
Expert
Paris, 2, rue Laffitte

TABLEAUX ANCIENS

comprenant des

Œuvres remarquables des Ecoles Italienne et Espagnole

TRÈS-BEAU PORTRAIT DE FEMME

Par ANGIOLO BRONZINO

Et AUTRES par Giorgione, Luini, Filippo Lippi, Morone, Guido Reni, Paul Véronèse,

et des

Écoles Flamande et Hollandaise par Fyt (Jean), Rubens, Terburg, Wœnix, etc.

Beaux portraits de l'Ecole Française par Drouais, Tournières, de Troy, etc.

Objets antiques et de la Renaissance

composant la

Collection de feu M. MAILAND

VENTE HOTEL DROUOT, SALLES Nos 8 ET 9

Les lundi 2, mardi 3 et mercredi 4 mai 1881, à 2 heures

Comm.-priseur	Comm.-priseur
Me CHARLES PILLET	Me E. BERTHELIN
10, r. Gr.-Batelière	29, rue Le Peletier

Assistés de M. FÉRAL, peintre-expert, 54, faub. Montmartre.

EXPOSITIONS

Particulière :	*Publique :*
le samedi 30 avril	le dimanche 1er mai

de 1 h. à 5 heures

JOLIE COLLECTION

D'Objets de la Chine & du Japon

ANCIENNES PORCELAINES

BRONZES, MATIÈRES PRÉCIEUSES, IVOIRES

LAQUES FINS, BEAUX MEUBLES SCULPTÉS ET BURGAUTÉS

TABLEAUX, ARMES EUROPÉENNES

VENTE

Le jeudi 5 mai 1881, à deux heures

HOTEL DROUOT, SALLE N° 7

Me ESCRIBE	M. A. BLOCHE
commissaire-priseur	expert
6, rue de Hanovre	44, rue Laffitte

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

Exposition publique, le 4 mai, de 1 h. 1/2 à 5 heures 1/2.

TABLEAUX MODERNES

COMPOSANT

la collection de feu M. FR. HARTMANN

dont la vente aura lieu en son hôtel

18, *rue de Courcelles*

Le samedi 7 mai à 3 heures

Me CHARLES PILLET	M. G. PETIT
com.-pr.	expert
10, r. Grange-Batelière	7, r. Saint-Georges

CHEZ LESQUELS SE DISTRIBUE LE CATALOGUE

Expositions : particulière, le jeudi 5 mai 1881; publique, le vendredi 6 mai 1881, de 1 heure à 5 heures.

COLLECTION

De feu M. L. DOUBLE

—

OBJETS D'ART

ET DE

Riche Ameublement

SUITE IMPORTANTE D'ANCIENNES PORCELAINES DE SÈVRES PATE TENDRE

Tels que magnifiques Vases, Service de Table, Écuelles, Tasses, etc. Anciennes Porcelaines de Saxe, Lustres, Bras, Appliques, Groupes, Statuettes. Tabatières. Bonbonnières des époques Louis XV et Louis XVI.

ÉMAUX PAR PETITOT

Miniatures par VAN BLARENBERGHE

Orfèvrerie ancienne, armes européennes et orientales. Magnifique pendule en marbre blanc, par FALCONET. Superbe Lustre en cristal de roche, remarquables Bronzes d'ameublement des époques Louis XIV, Louis XV et Louis XVI.

Magnifiques meubles de salon Louis XIV, Louis XV et Louis XVI, en bois sculpté et doré, couverts en tapisseries des Gobelins et de Beauvais.

Meubles des époques Louis XIV, Louis XV et Louis XVI en bois sculpté et autres en marqueterie.

TRÈS-BELLES TAPISSERIES DES GOBELINS ET DE BEAUVAIS

Charmant boudoir décoré de peintures par VAN SPAENDONCK

Belles boiseries du temps de Louis XIV

TABLEAUX ANCIENS

Boucher, Clouet, Coques (Gonzalès), Greuze, Hals (Frans), Hals (Dirk), Keyser (Th.), Lajoue, Neer de Delft (Van der), Rembrandt, Watteau, etc.

LIVRES PRÉCIEUX

Composant l'importante collection de feu

M. Léopold Double

Dont la vente aura lieu en son hôtel

9, *rue Louis-le-Grand*

LE LUNDI 30 MAI 1881 ET JOURS SUIVANTS

Commissaire-priseur :

Me CHARLES PILLET, 10, r. Grange-Batelière

Experts :

Pour les objets d'art : M. CH. MANNHEIM, 7, rue Saint-Georges.

Pour les tableaux : M. FÉRAL, peintre, 54, faubourg Montmartre.

Pour les livres : M. PORQUET, 1, quai Voltaire,

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

EXPOSITIONS :

Particulière : les vendredi 27 et samedi 28 mai 1881.

Publique : le dimanche 29 mai 1881,

de 1 heure à 5 heures

OBJETS D'ART

et de haute curiosité

des XV^e^ et XVI^e^ siècles

Belles sculptures sur marbre, sur pierre, sur terre cuite, sur bois et sur ivoire; faïences italiennes, faïences hispano-mauresques et de Perse, faïences de Bernard de Palissy et autres.

Bronzes d'art, objets en cuir, paon en bronze du XVI^e^ siècle, objets variés.

Meubles et sièges en bois sculpté des XV^e^ et XVI^e^ siècles.

Tableaux anciens des écoles Italienne et Française

VENTE

par suite du décès de M. ARONDEL

HOTEL DROUOT, SALLE N° 3

Les jeudi 5 *et vendredi* 6 *mai, à deux heures*

M^e^ CHARLES PILLET comm.-pris. 10, r. Gr.-Batelière	M. CH. MANNHEIM expert 7, rue St-Georges

Exposition publique, mercredi 4 mai, de 1 h. à 5 h.

VENTE DE LA

BIBLIOTHÈQUE

de M. A. VULLIET, professeur de littérature française à l'Académie de Lausanne

LIVRES

à figures & à vignettes du XVIII^e^ siècle

2^e^ PARTIE

RUE DES BONS-ENFANTS, 28
(MAISON SYLVESTRE), SALLE N° 1,

Le jeudi 5 *mai* 1881, *à* 7 *heures et demie du soir.*

M^e^ MAURICE DELESTRE, commissaire-priseur, rue Drouot, 27,

Assisté de M. J. BAUR, libraire-expert, rue des Saints-Pères, 11,

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

Exposition, le jour de la vente, de 2 à 4 h.

B. SOMMER

rue de Richelieu, 92.

Objets d'Art anciens de la Chine et du Japon

Spécialités de pièces d'Echantillons

PROVENANCE DIRECTE

TABLEAUX ANCIENS

de

TOUTES LES ÉCOLES

COMPOSANT LA

TRÈS-IMPORTANTE COLLECTION

DE

M. le baron de BEURNONVILLE

VENTE

3, RUE CHAPTAL, 3

Les lundi 9, mardi 10, mercredi 11, jeudi 12, vendredi 13, samedi 14 et lundi 16 mai 1881

M^e^ CHARLES PILLET
Commissaire-priseur, 10, rue de la Grange-Batelière

EXPERTS :

M. Féral 54, faubourg Montmartre	**M. George** 12, rue Laffitte	**M. G. Petit** 7, rue Saint-Georges

EXPOSITIONS :

PARTICULIÈRE	*PUBLIQUE*
les vendredi 6 et samedi 7 mai	le dimanche 8 mai

de 1 heure à 5 heures

VENTE

d'un choix de

LIVRES RARES

ET PRÉCIEUX

Manuscrits et Imprimés

COMPOSANT LE CABINET

De feu M. le Marquis DE GANAY

HOTEL DROUOT, SALLE N° 3

Les jeudi 12, vendredi 13 et samedi 14 mai 1881, à 2 heures précises

Désignation sommaire :

Livres d'heures, manuscrits avec miniatures, évangéliaire de Charlemagne, reliure byzantine. Manuscrits exécutés pour Charles le Téméraire, duc de Bourgogne. Poètes français. Romans de chevalerie. Livres provenant des bibliothèques de François Ier, Henri II, Henri III, Marie de Médicis, Anne d'Autriche, Marie-Antoinette, Bossuet, Mme de Chamillard, J.-B. Colbert, Nicolas Fouquet, Grolier, comte d'Hoym, duc de Luynes, duchesse de Lesdiguières, baron de Longepierre, Mme de Maintenon, connétable Anne de Montmorency, Mme de Pompadour, cardinal de Retz, cardinal de Richelieu, Jac.-Aug. de Thou, comtesse de Verrue, etc., etc. Belles reliures en maroquin de Le Gascon, Duseuil, Boyet, Padeloup, Derome, Trautz-Bauzonnet, etc., etc.

Me MAURICE DELESTRE	M. CHARLES PORQUET
commissaire-priseur	libraire
27, RUE DROUOT, 27	1, QUAI VOLTAIRE

Chez lesquels se trouve le Catalogue

EXPOSITION PUBLIQUE

Le Mardi 11 Mai 1881, de 2 heures à 4 heures

VENTE

DE

7 TABLEAUX

Provenant de la

GALERIE POURTALÈS

Et dépendant de la

SUCCESSION DE FEU M. LE MARQUIS DE GANAY

PARMI LESQUELS

Une œuvre capitale de CLAUDE LORRAIN

EXPOSITION PUBLIQUE : Hôtel Drouot, salle n° 3

Les mercredi 11, jeudi 12 et vendredi 13 mai 1881

VENTE

LE SAMEDI 14 MAI 1881 A 5 HEURES

Immédiatement après la vente des Livres et Manuscrits de la Bibliothèque de M. le Marquis de GANAY

Me ESCRIBE	M. HARO
commissaire-priseur	peintre-expert
6, RUE DE HANOVRE	14, RUE VISCONTI ET RUE BONAPARTE, 20

CHEZ LESQUELS SE DISTRIBUE LE CATALOGUE

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

GRANDE IMPRIMERIE. — G. V. Larochelle, imp., 16, rue du Croissant. — Paris.

N° 19 — 1881. BUREAUX, 8, RUE FAVART. 7 mai.

LA

CHRONIQUE DES ARTS

ET DE LA CURIOSITÉ

SUPPLÉMENT A LA *GAZETTE DES BEAUX-ARTS*

PARAISSANT LE SAMEDI MATIN

Les abonnés à une année entière de la Gazette des Beaux-Arts *reçoivent gratuitement la* Chronique des Arts et de la Curiosité.

PARIS ET DÉPARTEMENTS :

Un an. . . . . 12 fr. | Six mois. . . . . 8 fr.

MOUVEMENT DES ARTS

—

Collection de M. Mailand

MM. Ch. Pillet, Berthelin et Féral

Allori, n° 4 du catalogue : Jeune femme, 1.850 francs. — *J. Van Artois*, l'Artiste et sa famille, 2.050 fr. — *Aved*, Jeune femme, 1.160 fr. — *Bronzino*, Portrait d'une dame, 14.500 fr. — *Ch. Coypel*, Flore et Zéphire, 1.040 fr. — *Danloux*, Petites paysannes, 1.470 fr. — *J.-L. David*, Saint Jérôme, 1.000 fr. — *J.-F. De Troy*, la Force et la Justice, 830 fr. — *Drouais*, Portrait d'homme, 615 fr. — *Ferg*, Paysages avec figures, deux pendants, 1.420 fr. — *P. della Francesca*, la Flagellation, 1.010 fr. — *J. Fyt*, Fruits et gibier, 16.800 fr. — *Giorgione*, Pastorale, 6.050 fr. — *Ch. de Lafosse*, Diane et ses nymphes, 1.400 fr. — *Lairesse*, Sacrifice à Cérès, 810 fr. — *Latour*, Portrait d'homme, 800 fr. — *Lely*, Dame tenant un éventail, 1.110 fr. — *Lippi*, la Vierge et l'Enfant, 2.550 fr. — *Lotto*, Jeune femme, 2.520 fr. — *Maas*, Jeune dame hollandaise, 960 fr. — *Maratti*, Hortense Mancini, 1.540 francs. — *Mierevelt*, Jeune femme, 750 fr. — *Moreelse*, Portrait de femme, 2.000 fr. — *Pannini*, le Colysée, 970 fr. — *Pater*, les Baigneuses, 3.920 fr. — *Rombouts*, Jeune femme, 1.580 fr. — *Rubens*, Mars couronné par la Victoire, 4.300 fr. — *Salviati*, l'Enfant Jésus, 1.320 fr. — *Solario*, Diane, 4.100 francs. — *Terburg*, Portrait de van Goyen, 4.520 fr. — *Tournières*, Jeune femme (n° 127), 2.620 fr. — *Velazquez*, Infante, 6.000 fr. — *Vestier*, Jeune fille, 1.540 fr. Buste de femme, marbre de la Renaissance, 6.500 fr.

Total de la vente, 136.445 fr.

—

A la vente des sculptures du **château de Montal**, la principale cheminée a été adjugée 50.000 fr. à M. Stettiner. Elle sera exposée dans quelques jours dans sa galerie, 29, rue de la Chaussée-d'Antin.

On sait que la cheminée au Cerf avait été achetée précédemment par le baron Lucien de Hirsch au prix de 25.000 fr.

—

Porcelaines de la collection Berteaux

MM. Ch. Pillet et Mannheim

La vente a produit 204.579 francs (Catalogue de 668 n°s).

Saxe. — N° 15, Berger et Bergère, 1.420 fr. ; n° 22, le Tailleur du Roi, 1.805 fr. ; n° 42, Groupe de Bergers en deux parties, 4.350 fr. ; n° 44, Vénus et Amour, 3.450 fr. ; n° 47, Scène pastorale, 2.225 fr. ; n° 48, Scène de carnaval, 2.700 fr. ; n° 49, Marquis et marquise, 5.900 fr. ; n° 50, Groupe colporteur, 4.800 fr. ; n° 52, Asiatique montant un éléphant, 3.900 fr. ; n° 53, Char d'Apollon, 7.000 fr. ; n° 120, Scapin et Arlequin, 2.875 fr. ; n° 170, deux vases décorés de fleurs, 2.200 fr. ; n° 188, quatre flambeaux, 7.310 fr. ; n° 190, deux candélabres, 3.175 fr. ; n° 193, deux bras appliques, 1.900 fr.

CONCOURS ET EXPOSITIONS

—

Prix de Rome

Le jury de l'Académie des beaux-arts (section de sculpture) a admis, dans l'ordre suivant, à l'entrée en loges, pour le concours du grand Prix de Rome :

1° M. Lefèvre, élève de MM. Cavelier et Millet, né le 31 décembre 1853, à Issy ; premier second grand prix en 1878 ;

2° M. Desvergues, élève de MM. Jouffroy et Chapu, né le 19 août 1860, à Bellegarde (Loiret) ;

3° M. Hannaux, élève de M. Dumont, né le 31 janvier 1855, à Metz ; deuxième second grand prix de 1880 ;

4° M. Puech, élève de MM. Jouffroy et Chapu, né le 2 décembre 1854, à Gavernac (Aveyron) ;

5° M. Labatut, élève de M. Jouffroy, né le 30 juillet 1851, à Toulouse; premier second grand prix de 1877;

6° M. Quinton, élève de M. Cavelier, né le 31 décembre 1853, à Rennes;

7° M. Mengin, élève de M. Dumont, né à Paris, le 5 juillet 1853;

8° M. Carlès, élève de M. Jouffroy, né le 24 juillet 1851, à Gimont (Gers);

9° M. Ferrary, élève de M. Cavelier, né le 8 août 1852;

10° M. Peene, né le 20 mai 1853, à Bergues (Nord), élève de MM. Dumont et Bonassieux; soit cinq anciens logistes et cinq nouveaux : MM. Desvergues, Quinton, Mengin, Carlès et Ferrary.

L'entrée en loges a eu lieu le lundi 2 mai : sortie des loges le mercredi 26 juillet, à huit heures du soir.

Exposition publique les 28, 29, 31 juillet et 1er août. Jugement, le samedi 30 juillet, à midi.

—

Le **Musée des Arts décoratifs**, fermé depuis quelques semaines pour cause de réparations, est rouvert depuis le 1er mai (Palais de l'Industrie, porte 7).

Comme l'an dernier, une communication est, cette année, établie entre le Musée et le Salon.

—

Le **Christ devant Pilate**, grande composition de M. Munkacsy, sera exposé à partir du 10 courant, chez M. Sedelmeyer, 6, rue de La Rochefoucauld.

NOUVELLES

—

*** Les entrées au Salon le jour du vernissage se sont élevées au chiffre d'environ 16.000, déduction faite des doubles entrées occasionnées par les nécessités du service.

Le 2 mai, premier jour où le public a été admis, les entrées payantes se sont élevées au chiffre de 3.785 et les entrées gratuites à celui de 2.930.

On sait que les artistes avaient fixé à 5 fr. le prix d'entrée pour cette journée, tandis que les années précédentes on payait, le jour de l'ouverture, le prix ordinaire, soit 2 francs jusqu'à midi, et 1 franc dans la journée. Il est donc curieux de rapprocher le chiffre des entrées de la journée correspondante de l'an dernier.

Pour la première journée du Salon de 1880, on a constaté 2.344 entrées à 2 fr. et 7.542 à 1 fr.; au total, 9.886 entrées payantes, c'est-à-dire 6 101 de plus que cette année. L'affluence a donc été beaucoup moins nombreuse ce jour que l'an dernier; c'était sans doute le résultat souhaité, puisqu'on se plaignait chaque année de la cohue du premier jour; et, d'autre part, la recette a été beaucoup plus forte, 3.785 entrées à 5 fr. produisant 18.925 fr., tandis que la recette de l'an dernier n'avait été que de 12.230 fr. Les artistes pourront donc se féliciter doublement.

Rappelons à propos du Salon que le droit d'entrée reste fixé à 5 fr. le vendredi de chaque semaine, et que l'entrée ne sera gratuite que le dimanche seulement. Tous les autres jours, sauf le lundi, où les portes n'ouvriront qu'à midi, l'entrée sera de 2 fr. avant midi et de 1 fr. dans la journée.

*** Un comité composé de Français résidant à Bruxelles, et d'artistes belges, vient de se former dans la capitale de la Belgique pour faire rentrer en France les cendres du peintre David, mort en exil à Bruxelles.

Le tombeau de David au cimetière de Sainte-Gudule consiste en une modeste pyramide monolithe, en granit noirci par le temps et affectant la forme de l'obélisque. Sur les trois faces de la pierre tumulaire se trouvent gravées ces inscriptions :

Jacques-Louis David
Restaurateur de l'École moderne
de peinture en France
né à Paris le 13 août 1748,
mort à Bruxelles, le 25 décembre 1825

Les exécuteurs testamentaires des dernières volontés de David, le jurisconsulte Merlin, de Douai, et Ramel, qui fut ministre des finances, avaient envoyé secrètement en France le cœur de David, qui se trouve au Père-Lachaise, à gauche de la chapelle mortuaire, où est placée la tombe de la famille.

NÉCROLOGIE

—

M. **Adam Salomon**, sculpteur et photographe bien connu, a succombé, dans son hôtel de la rue de la Faisanderie, aux suites d'une bronchite.

Samuel-Antony Adam Salomon était né à la Ferté-sous-Jouarre, en 1818. Il fut élevé à Fontainebleau, où il passa quelques années dans le commerce. Entré comme modeleur à l'âge de vingt ans dans la manufacture de M. Jacob Petit, il exécuta son *Béranger*, la plus vraie et la plus populaire des reproductions des traits du poète. Il fut alors envoyé, aux frais de la ville de Fontainebleau, à Paris, pour y compléter son éducation artistique. Il a plus tard exécuté, en souvenir de ce bienfait, une statue de la Vierge, qui est placée dans l'église de Fontainebleau.

Comme sculpteur statuaire il a fait, outre le bas-relief populaire de Béranger, celui de Charlotte Corday, les bustes de Mme Delphine de Girardin, de Scribe, d'Halévy, du duc de Broglie, de Garnier-Pagès, de Jules Janin, de Bixio, de Royer, etc. On lui doit les tombeaux de Lamartine et de Mme de Lamartine, le buste de Lamartine pour le village de Milly, le monument funéraire de Delphine Fix et celui du duc de Padoue, qu'on peut voir aux In-

valides, le Génie de l'étude et la Musique, qui sont au nouveau Louvre, etc.

Dans les derniers temps, M. Adam Salomon s'était occupé avec succès de photographie, perfectionnant les procédés en usage et possédant au plus haut degré l'art de faire poser ses modèles.

Il était chevalier de la Légion d'honneur depuis 1870.

LES DANSES GRECQUES A PARIS

Mme la comtesse de Beaumont a donné, dimanche dernier, dans son hôtel de l'avenue de l'Alma, une soirée des plus intéressantes ; elle a fait assister ses invités à un essai de restitution des danses grecques antiques par Mlle Laure Fonta et sa sœur. On sait que les travaux de M. Gevaert et de M. Bourgault-Ducoudray nous ont permis de nous former de la musique hellénique une idée assez précise. La conservation de plusieurs traités anciens de musique, l'existence, dans certains manuscrits, de morceaux de notation musicale, et plus encore la perpétuité de l'emploi des anciens modes dans les chants populaires de la Grèce moderne et dans ceux de l'Église orientale, ont rendu l'entreprise possible. Retrouver le caractère des danses antiques était infiniment plus malaisé ; les renseignements fournis par les monuments figurés, bas-reliefs et vases, sont peu nombreux ; ceux que l'on trouve dans les textes sont plus insuffisants encore : un passage du *Banquet* de Platon, un traité philosophique de Lucien, un paragraphe de Pollux, quelques chapitres d'Athénée, sont les seuls documents en notre possession. La difficulté de la tâche n'a pas effrayé Mlle Fonta. Aidée de MM. Bourgault-Ducoudray et Legrand, elle s'est mise résolument à l'œuvre, et à force d'intelligence et de travail, elle est parvenue à des résultats qui, pour laisser une grande place à l'hypothèse, n'en sont pas moins des plus curieux.

On peut distinguer trois classes dans les danses antiques : d'abord les danses populaires, les unes guerrières comme la *pyrrhique*, les autres joyeuses comme la *chaine* (hormos) et la *grue* (géranos), les dernières lascives et dansées presque uniquement par des courtisanes, comme le *pétrin* (mactrismos), le *pilon* (igdis), l'*étude* (thermastris). De celles-là, les peintures de vases et les bas-reliefs nous ont conservé quelques représentations ; la *chaine* et la *grue* ont traversé les siècles et se dansent encore probablement sans grandes modifications ; nous pouvons nous former une idée des lascives par celles des Andalouses, qui ont, comme leurs analogues de la Grèce, une origine phénicienne, et ont conservé les particularités caractéristiques du mactrismos et de ses congénères : les renversements de tête, les ondulations des hanches et les frémissements des reins.

La seconde classe est celle des danses religieuses, au moment des sacrifices, qui accompagnaient le chant des hymnes. Telles étaient la *karyatis* de Laconie, la *kidaris* de Phénéos, l'*alètes* de Sicyone. — C'étaient des danses graves, tristes souvent, où les mains avaient plus de part que les pieds, et dont les danseuses en bronze du Musée de Naples indiquent bien le caractère.

C'est de ces danses religieuses que dérivent les danses de théâtre, l'*emmèleia*, dansée par les chœurs tragiques, le *kordax*, qui s'associait à la comédie, et la *sikinnis*, réservée aux drames satyriques. Ces diverses danses reproduisaient des actions ou exprimaient des sentiments ; c'étaient de véritables drames où les pas et les gestes remplaçaient les paroles, et qui confinaient à la pantomime. Les ballets italiens doivent s'en rapprocher de très près.

Ce sont les danses de cet ordre que Mlle Laure Fonta s'est attachée à retrouver, et dont elle a, avec sa sœur, dansé quelques spécimens. La tentative a fait grand plaisir et était, en vérité, fort heureuse. Tout au plus reprocherai-je à Mlle Fonta d'avoir donné un peu trop d'importance aux pas et pas assez aux poses plastiques. Il y a dans Athénée une phrase, sur l'imitation des statues par les danseurs, à laquelle elle fera bien, je crois, d'accorder plus d'attention. Elle me pardonnera, je l'espère, cette observation qui n'est même pas une critique, et qui n'empêche nullement d'applaudir de grand cœur à ses efforts et à son talent.

O. R.

LE LANGAGE DES FORMES

Un dessin d'Ingres du legs Gatteaux : *Etudes pour le pantalon et les bottes du duc d'Orléans ;* un dessin de Daumier dans le vieux *Charivari* : *Elles sont plus heureuses que moi, ces bottes, elles boivent !*

La complaisance de M. de Tauzia, conservateur des dessins au Musée du Louvre, m'a mis à même de feuilleter hier un portefeuille où sont réunis les dessins recueillis par l'Etat dans la succession de M. Gatteaux. Il contient plusieurs dessins d'Ingres. Tous les dessins d'Ingres sont beaux ; mais il y en a un, parmi ceux-ci, qui m'a retenu et charmé longtemps.

On a remarqué souvent que les figures ont bien plus de variété que les paroles ; elles sont aussi plus expressives et disent plus en moins de temps. Mais, dans la peinture comme dans les lettres, les grands écrivains ou les grands peintres sont ceux qui font parler aux mots, qui font parler aux formes, avec le plus de force ou de grâce, leur langage propre ; qui donnent aux idées ou aux objets, pour le lecteur ou le spectateur, leur maximum d'expression. Rendre plus frappantes une pensée en l'exprimant, une forme, une impression plastique, forme, rythme, couleur ou lumière, en les peignant, c'est, réduit à sa plus simple expression, tout le secret des lettres et de la peinture.

Dans le dessin d'Ingres que je choisis très-simple, non pas pour le plaisir d'un rapprochement puéril, mais parce qu'il rend la démonstration qu'il m'a suggérée plus saisissante, et qu'il est l'occasion qui me tombe sous la main, le maître a atteint la perfection du dessin. Il a fait parler à ce que, vous et moi, nous eussions appelé volontiers des objets ingrats, avant d'avoir vu son étude, à un pantalon militaire à dessous de pied, à une botte, un dialecte aussi pur que l'ionien dans l'Attique, le toscan en Italie, le français du XVII^e^ siècle en France. Il faudrait mettre le dessin lui-même sous les yeux du lecteur. Le graver dans sa perfection est bien difficile. N'en altérera-t-on pas l'aisance magistrale, l'accent, la fleur? Je ne saurais rendre toute l'impression de respect que font sur moi ces belles choses, mais je dirais volontiers, à propos de ce dessin d'Ingres : « Ne touchez pas à la botte, » comme on disait : « Ne touchez pas à la reine! » Cependant, les mots ne peuvent rendre pour les délicats — heureusement pour la peinture, car c'est toute sa raison d'être — l'effet du dessin; et la recherche qui consisterait à en approcher le plus possible par une description à la Gautier étant vaine pour des peintres, il faudrait bien se résigner à en présenter au public une reproduction due à une autre main que la main divine qui a fait l'original, afin que les artistes ou les amateurs exercés, seuls juges compétents en la matière, vérifient ce que j'avance.

Voici maintenant un autre dessin, une autre impression, un autre langage de bottes. Je l'emprunte à la vieille collection du *Charivari* et au maître dessinateur-caricaturiste Daumier (et j'en puis parler de souvenir après trente ans, tant l'impression m'en est restée). Un ivrogne est aplati contre le mur, le long d'un de ces tuyaux de fonte par où descendent les eaux de pluie; il pleut à torrents, et il adresse à ses bottes ces mémorables paroles : « Elles sont plus heureuses que moi, ces bottes, elles boivent! »

Qu'on ne se méprenne pas, tout d'abord, en s'attachant à la légende. Elle est bonne, elle a le mérite de s'adapter exactement au dessin, elle en sort, mais elle n'est peut-être pas de Daumier ; car elle remonte au temps où l'on payait cinq francs à des débutants littéraires pour inventer *ses légendes*, ainsi que l'a raconté récemment M. Wolff dans le *Figaro*. Daumier n'était pas un plaisantin ni un homme d'esprit, mais foncièrement un très-sérieux dessinateur caricaturiste. La légende n'y serait pas que, pour des peintres, le dessin n'y perdrait rien, rien.

Ce qui reste du dessin d'Ingres, c'est une exquise impression d'élégance, de noblesse, malgré l'infimité relative de l'objet dessiné, impression perçue dans le clin d'œil et l'acuité propres à la peinture. Elle est le résultat, chez le maître, d'un mariage naturel et indissoluble avec la beauté, d'une sorte de santé esthétique inaltérable et de la perspicacité rare d'un œil qui découvre le beau partout. Les bottes du dessin de Daumier éculées, crevées, retournées, « canaille », racontent tout le dénûment et le désordre d'un ivrogne permanent. Elles ont aussi leur maximum de caractère. Elles parlent, aussi parfaitement que celles d'Ingres, en peinture, leur langue propre et personnelle. Ce n'est pas la prose du XVII^e^ siècle, mais du français du XVI^e^, du Rabelais, non pas du Rabelais de l'ample lettre de Gargantua à Pantagruel, mais du Rabelais de dans les coins, du Rabelais de la situation.

On voit, par ce rapprochement, l'étendue du clavier dans le langage des formes. Ce que les deux parlers, les deux styles analysés dans cette note ont de commun, c'est qu'ils sont proprement des langages, des styles de peintre. Daumier est chez lui dans la peinture tout comme Ingres. Le caractère commun des deux croquis, c'est leur mérite technique; c'est qu'ils font parler à des objets, à des formes en elles-mêmes indifférentes ou muettes pour des observateurs ordinaires, leur maximum de langage expressif et qu'ils en révèlent au monde la signification.

Les deux maîtres, cela est incontestable, sont bien à leur place dans la maison; reste la question d'étage. Suivant ses goûts, chacun leur donnera une place différente dans son approbation ou son admiration, mais ils sont tous les deux admirables; et s'il y a une chose certaine, c'est que ni l'un ni l'autre ne peut être traité d'intrus, dans un édifice où, surtout en France, il est entré tant d'intrus.

Cependant, s'ils sont admirables, le sont-ils au même degré? S'agit-il seulement du point de vue où on les regarde? A côté des goûts n'y a-t-il pas un goût, qui a le droit de dominer les goûts particuliers, et qui assigne les rangs? C'est une autre question. A propos de bottes, comme à propos de toute forme ou figure, toutes ces grandes questions se posent sans cesse aux esprits nourris, épris des beaux-arts. Sans hésiter, je crois à la hiérarchie, je crois aux rangs, je crois aux maîtres, mais aux degrés dans la maîtrise. L'horrible égalité serait l'oppression même et, par conséquent, la mort, dans un domaine où n'entrent que des privilégiés de naissance, dans le domaine des beaux-arts. Mais, si spécial que soit ce domaine, il est, après tout, une dépendance de l'âme humaine; et s'il est vrai

> Qu'il n'est point de serpent ni de monstre odieux
> Qui, par l'art imité (interprété), ne puisse plaire aux [yeux...

on ne fera jamais qu'elle n'attache plus d'importance à la plastique de l'homme et de ses faits et gestes, par exemple, qu'à la peinture d'animaux, de natures mortes ou de paysages. Dans l'interprétation de l'homme même, on ne fera pas davantage qu'elle ne juge Michel-Ange plus considérable que Téniers.

Malgré les inconvénients des parcs, des barrières, et l'inanité des distinctions trop pédantes entre les genres, l'opinion générale a donc raison quand elle considère le langage de la forme humaine comme plus étendu en hauteur, en longueur, en largeur, en profondeur, que le langage des autres formes visibles et qu'elle lui attribue une supériorité réelle dans laquelle la grandeur de l'homme est intéressée.

Dans l'infinie variété que comporte ce langage, suivant les tempéraments variés d'artiste, elle a raison aussi de marquer des rangs. Et voici pourquoi : les Ingres, d'abord, sont plus rares que les Daumier. En second lieu, s'il était arrivé à Ingres de dessiner les bottes de l'*Ivrogne* de Daumier, il les aurait rendues toutes seules, sans la complicité du personnage entier et des objets environnants, du tableau, plus expressives encore que celles de Daumier. Voilà la supériorité des grands maîtres sur les petits maîtres : avec un objet, un rien, une forme, ils épuisent toute une impression et révèlent un monde, le monde du beau, qui est partout quand ils nous apprennent à le discerner.

Une seule remarque suffira pour expliquer la différence que je fais entre le Daumier et l'Ingres. Je tremblais de faire graver pour la *Gazette des Beaux-Arts* le dessin d'Ingres, mais je vois d'ici vingt dessinateurs de talent capables de reproduire pour mes lecteurs la lithographie de Daumier et je ne redoute d'autre diminution pour ce grand caricaturiste que l'inévitable, mais cette fois insignifiante diminution qu'emporte l'idée d'une copie, d'où la fleur de l'inspiration est forcément absente.

J. Buisson.

Cet article peut être considéré comme une sorte de préface à l'étude sur le Salon de 1881 que M. Buisson va publier dans la *Gazette*. Nous n'avons pas à présenter notre nouveau collaborateur; M. Buisson est depuis longtemps connu dans le monde des amateurs et des artistes : s'il ne fait pas profession d'écrire, on sait qu'il peut mettre au service de sa longue expérience une plume excellente et un crayon d'une habileté remarquable.

BIBLIOGRAPHIE

Manuel de l'amateur d'estampes, par M. Eugène Dutuit. Paris, A. Lévy, éditeur, 13, rue Lafayette. (Il a paru le t. IV, formant la 1re partie des *Ecoles flamande et hollandaise*.)

L'éditeur A. Lévy s'est fait comme une spécialité de la publication des grands travaux sur l'iconographie. Indépendamment de l'*Œuvre complet de Rembrandt*, décrit et commenté par M. Eug. Dutuit, où figureront, reproduites par l'héliogravure, toutes les eaux-fortes connues du maître et dont il n'a encore paru que les premiers fascicules, M. A. Lévy vient de mettre en vente le premier tome d'un ouvrage considérable, car il ne comptera pas moins de huit volumes format grand in-8°, et auquel M. E. Dutuit, son auteur, a donné le titre de *Manuel de l'amateur d'estampes*. Sous ce titre général, cet ouvrage doit embrasser et résumer dans ses divisions principales tout ce qui a été écrit et tout ce qui a paru jusqu'à nos jours sur les productions gravées et sur les peintres-graveurs. Comme introduction, l'auteur donnera un aperçu sur les plus anciennes gravures, sur les estampes en manière criblée, sur les livres xylographiques, les estampes coloriées, les cartes à jouer, sur quelques livres à figures du xve siècle, sur les danses des morts, les livres d'heures, il nous promet, enfin, un bon catalogue des livres de broderie et un essai sur les nielles et gravures d'orfèvres, Cette introduction, si variée de matières et qui sont toutes du plus haut intérêt, formera à elle seule un volume. Les sept tomes qui compléteront l'ouvrage embrasseront l'étude et l'analyse descriptive et critique des productions des maîtres-graveurs appartenant aux écoles italienne, allemande, flamande et hollandaise, française et anglaise. Des fac-similés des estampes les plus rares accompagnent le texte; ces reproductions s'obtiennent par l'héliogravure, et à en juger par les spécimens qui ont paru avec le tome IV, le premier mis en vente, et qui est spécialement consacré aux *Ecoles flamande et hollandaise*, elles sont parfaites, autant dire, irréprochables.

En entreprenant ce *Manuel*, où l'auteur se propose de condenser les résultats des recherches disséminées dans tous les travaux de ses prédécesseurs et où il exposera d'une manière exacte le point précis où en sont parvenues les connaissances sur la matière, M. Dutuit et son éditeur ne sauraient manquer de rencontrer auprès des iconophiles l'accueil le plus encourageant. De telles publications répondent d'ailleurs à un besoin réel. Depuis l'abbé de Marolles, Adam Bartsch, Robert-Dumesnil, Passavant, et tant d'autres, bien des découvertes ont été faites et chaque jour leurs catalogues et leurs livres appellent des suppléments ou des rectifications justifiés, tantôt par de nouvelles découvertes, tantôt par le changement de quelque point de vue critique. Tous nos érudits, tous nos amateurs d'estampes connaissent de trop longue main M. Eug. Dutuit pour qu'il soit besoin de vanter sa parfaite compétence. Son nom seul est un sûr garant de l'extrême conscience avec laquelle le *Manuel* qu'il publie aujourd'hui sera mené à bien. Sa riche collection d'estampes lui a déjà permis de faire ses descriptions en ayant constamment les originaux sous les yeux, et c'est là une autre garantie d'exactitude qui ne se sera peut-être jamais présentée au même degré.

P. L.

Histoire de l'Art dans l'antiquité. Egypte, Assyrie, Perse, Asie Mineure, Grèce, Etrurie, Rome, par MM. G. Perrot, membre de l'Institut, et C. Chipiez. — Paris, Hachette, 1881.

La publication entreprise par MM. Perrot et Chipiez sera accueillie avec joie de tous ceux qui s'intéressent aux progrès et à la diffusion des études archéologiques. La première livraison, que nous avons sous les yeux, se distingue à la fois par la sûreté des informations, toutes puisées aux meilleures sources, et par un rare talent d'exposition; l'ouvrage, on peut hardiment le prédire, nous offrira le tableau le plus complet et le plus animé du développement de l'Art chez les différents peuples de l'antiquité, de ses rapports avec les mœurs, les sciences, la littérature. Ce n'est point l'archéologie sous la forme sèche et abstraite qu'on lui a trop souvent donnée dans ces derniers temps; l'histoire viendra sans cesse éclairer et vivifier l'étude des monuments. Nous rentrons donc enfin

dans la tradition de ces grands ouvrages d'ensemble, depuis si longtemps interrompue dans notre pays. On ne pouvait souhaiter de consécration plus brillante pour l'enseignement que M. Perrot a eu l'honneur d'inaugurer à la Sorbonne.

L'illustration de l'*Histoire de l'Art dans l'antiquité* mérite des éloges tout particuliers ; elle fait le plus grand honneur à M. Chipiez qui l'a dirigée et à MM. Hachette qui n'ont reculé devant aucun sacrifice pour la mettre en harmonie avec les exigences des juges les plus difficiles. Sans cesser d'être élégantes, les gravures sont, avant tout, précises ; la sincérité de la reproduction l'emporte sur la recherche de l'effet, c'est un progrès dont on ne saurait trop se féliciter.

L'*Histoire de l'Art dans l'antiquité* paraît par livraisons hebdomadaires. La *Gazette des Beaux-Arts* reviendra sur cette entreprise si considérable lorsque la publication sera plus avancée.

—

Catalogue illustré du Salon de 1881

La troisième année du Catalogue illustré du Salon vient de paraître chez l'éditeur Baschet, 125, boulevard Saint-Germain, à Paris. Publié sous la direction de F.-G. Dumas, cet ouvrage comprend quatre cents reproductions, dont les originaux ont été choisis parmi les œuvres les plus intéressantes des sections de Peinture et de Sculpture du Salon actuel.

Tous les dessins sans exception ont été exécutés *par les artistes eux-mêmes d'après leurs propres œuvres*.

Cet ouvrage, édité avec luxe au prix de 3 fr. 50, ne peut manquer d'être bien accueilli par tous les amateurs d'art qui lisent les comptes rendus du Salon et qui veulent garder, des Expositions passées, un souvenir durable.

Plus de 20.000 exemplaires sont déjà vendus ; c'est la meilleure recommandation que nous en puissions faire.

—

Le Temps, 6 mai : Les peintures murales d'Eug. Delacroix au Palais-Bourbon, par Charles Blanc.

La Revue des Deux Mondes, 1er mai : Le Salon et ses vicissitudes, par Georges Lafenestre.

Le Tour du Monde, 1061e livraison. — Comment j'ai traversé l'Afrique. — De l'océan Atlantique à l'océan Indien, par le major Serpa Pinto. — 1877-1878. — Texte et dessins inédits. — Dix-huit dessins de E. Bayard et D. Maillart, avec deux cartes.

Journal de la Jeunesse, 440e livraison. — Texte, par Louis Rousselet, Et. Leroux, Mme de Witt, née Guizot et Albert Lévy. — Dessins : Pranichnikoff, Vuillier, Couverchel, Zier, Chauvet.

Bureaux à la librairie Hachette et Cie, 79, boulevard Saint-Germain, à Paris.

Saint-Nicolas, no 23. — Texte, par Abel Clairin, Lemercier de Neuville, Mélanie Talandier, M. Deaunay. — Illustrations par Toussaint, B. de Monvel, A. Poirson, Hopkins, Mouchot, Boukers, Chafranski, Gaillard.

Librairie Ch. Delagrave, à Paris, et chez tous les braires.

Athenæum, 30 avril. — L'exposition de la *Royal Academy*, 1er article. — La *Grosvenor Gallery*, 1er article. — M. William Burges. — La villa romaine près de Breading, par E. Brabrook.

Academy, 30 avril. — Les monuments du mont Sipylos, par W. Ramsay. — Expositions : l'Institut des peintres à l'aquarelle, par Frèd. Wedmore. — Peintures de Rosa Bonheur. — Nécrologie : M. William Burges, par J. Micklethwaite.

Catalogues illustrés d'eaux-fortes

On souscrit chez M. Ch. Pillet
10, rue Grange-Batelière

Collection Nieuwenhuys..... 10 fr.
— Mailand..... 10 —
— Hartmann..... 10 —
— Beurnonville..... 30 —

Une Exposition de Tentures Artistiques aura lieu à l'Ecole des Beaux-Arts, salle Melpomène, du 11 au 29 mai.

Les mardis et vendredis sont réservés aux personnes munies de cartes et aux artistes ayant exposé au Salon.

ADJon, le 14 mai 1881, à 2 heures, au Palais de Justice, à Paris, DE

1° HOTEL avec JARDIN et GRAND ATELIER de PEINTRE rue Trezel, no 17.
Contenance : 308 mètres.
Mise à prix..... 45.000 fr.

2° MAISON A SAINT-PRIAC près DINARD, dite LA ROCHE-ROUGE
Contenance : 1.850 mètres.
Mise à prix..... 19.000 fr.

S'adresser pour les renseignements : 1° à Me **Michel**, avoué, 25, faubourg Poissonnière ; 2° à Me Corrard, notaire, 17, rue Monsiguy.

SUCCESSION
DE
M. XAVIER BRANICKI
VENTE DE
MAGNIFIQUES DIAMANTS
PIERRES DE COULEURS,
Colliers de perles, perles poires et autres

HOTEL DROUOT, SALLE No 8,
Les jeudi 12 et vendredi 13 mai 1881, à 2 h.

COMMISSAIRES-PRISEURS :
Me ESCRIBE, rue de Hanovre, 6.
Me GUIDOU, rue des Pyramides, 29.

JOAILLIERS-EXPERTS.
M. DUMORET, rue de la Paix, 5.
M. BRIQUET, Palais-Royal, 28.

CHEZ LESQUELS SE DISTRIBUE LE CATALOGUE

Expositions : particulière, le mardi 10 mai 1881, publique, le mercredi 11 mai 1881, de 2 heures à 5 heures.

COLLECTION

De feu M. L. DOUBLE

OBJETS D'ART

ET DE

Riche Ameublement

SUITE IMPORTANTE D'ANCIENNES PORCELAINES DE SÈVRES PATE TENDRE

Tels que magnifiques Vases, Service de Table, Écuelles, Tasses, etc. Anciennes Porcelaines de Saxe, Lustres, Bras, Appliques, Groupes, Statuettes. Tabatières. Bonbonnières des époques Louis XV et Louis XVI.

ÉMAUX PAR PETITOT

Miniatures par VAN BLARENBERGHE

Orfèvrerie ancienne, armes européennes et orientales. Magnifique pendule en marbre blanc, par FALCONET. Superbe Lustre en cristal de roche, remarquables Bronzes d'ameublement des époques Louis XIV, Louis XV et Louis XVI.

Magnifiques meubles de salon Louis XIV, Louis XV et Louis XVI, en bois sculpté et doré, couverts en tapisseries des Gobelins et de Beauvais.

Meubles des époques Louis XIV, Louis XV et Louis XVI en bois sculpté et autres en marqueterie.

TRÈS-BELLES TAPISSERIES DES GOBELINS ET DE BEAUVAIS

Charmant boudoir décoré de peintures par VAN SPAENDONCK

Belles boiseries du temps de Louis XIV

TABLEAUX ANCIENS

Boucher, Clouet, Coques (Gonzalès), Greuze, Hals (Frans), Hals (Dirk), Keyser (Th.), Lajoue, Neer de Delft (Van der), Rembrandt, Watteau, etc.

LIVRES PRÉCIEUX

Composant l'importante collection de feu

M. Léopold Double

Dont la vente aura lieu en son hôtel

9, *rue Louis-le-Grand*

LE LUNDI 30 MAI 1881 ET JOURS SUIVANTS

Commissaire-priseur :

Me CHARLES PILLET, 10, r. Grange-Batelière

Experts :

Pour les objets d'art : M. CH. MANNHEIM, 7, rue Saint-Georges.

Pour les tableaux : M. FÉRAL, peintre, 54, faubourg Montmartre.

Pour les livres : M. PORQUET, 1, quai Voltaire,

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

EXPOSITIONS :

Particulière : les vendredi 27 et samedi 28 mai 1881.

Publique : le dimanche 29 mai 1881,

de 1 heure à 5 heures

BELLE COLLECTION

d'ESTAMPES

des écoles

FRANÇAISE et ANGLAISE

DU XVIIIe SIÈCLE

Pièces imprimées en noir et en couleurs

VIGNETTES, ORNEMENTS

BEAUX DESSINS DE ROWLANDSON

*Provenant de la collection de M. C***, de Londres*

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 4

Les lundi 9, mardi 10 et mercredi 11 mai 1881, à 2 heures précises

Me MAURICE DELESTRE, commissaire-priseur, rue Drouot, 27,

Assisté de MM. DANLOS fils et DELISLE, marchands d'estampes, quai Malaquais, 15,

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

TABLEAUX

Dessins et Aquarelles

Offerts par les artistes au profit de la famille de feu J. LAFRANCE, sculpteur.

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 8,

Le lundi 16 mai 1881, à deux heures

Me CHARLES PILLET com.-pr. 10, r. Grange-Batelière	M. G. PETIT expert 7, r. Saint-Georges

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

EXPOSITIONS

Particulière : le samedi 14 mai,	*Publique :* le dimanche 15 mai

de 1 h. à 5 heures

ESTAMPES ANCIENNES

École française du XVIIIe siècle

PORTRAITS

VIGNETTES ET LITHOGRAPHIES

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 4

Les lundi 16, mardi 17 et mercredi 18 mai 1881, à 2 heures.

Me MAURICE DELESTRE, commissaire-priseur, rue Drouot, 27,

Assisté de M. CLEMENT, marchand d'estampes, rue des Saints-Pères, 3,

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

TABLEAUX MODERNES

provenant de la même collection

2e VENTE

HOTEL DROUOT, SALLE N° 8

Le lundi 9 mai 1881, à deux heures

Me ESCRIBE commissaire-priseur 6, rue de Hanovre	M. HARO ✻, peintre-expert, 14, r. Visconti et r. Bonaparte, 20

CHEZ LESQUELS SE DISTRIBUE LE CATALOGUE

Exposition publique, le dimanche 8 mai 1881, de 1 à 5 heures.

TABLEAUX MODERNES

Dépendant de la succession de

M. P.-L. ÉVERARD

Marchand de Tableaux, à Paris

2me VENTE

HOTEL DROUOT, SALLE N° 1

Les vendredi 20 *et samedi* 21 *mai* 1881, *à* 2 *h.*

Comm.-priseur, Me CHARLES PILLET, 10, rue de la Grange-Batelière.

M. DURAND-RUEL, expert à Paris, 1, rue de la Paix | M. J. HOLLENDER, expert à Bruxelles, 7, rue des Croisades

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

Expositions : particulière, le mercredi 18 mai; publique, le jeudi 19 mai 1881, de 1 heure à 5 heures.

B. SOMMER

rue de Richelieu, 92.

Objets d'Art anciens de la Chine et du Japon

Spécialités de pièces d'Echantillons

PROVENANCE DIRECTE

OBJETS D'ART — AUTOGRAPHES

TABLEAUX ANCIENS ET MODERNES

ANTOINE BAER

Expert

Paris, 2, rue Laffitte

OBJETS D'ART ET DE CURIOSITÉ

Sculptures en marbre, en pierre, en ivoire en bois et en terre cuite des XVe et XVIe siècles

ARMES EUROPÉENNES ET ORIENTALES

BIJOUX, MINIATURES, GAINES ET COUTEAUX

BRONZES D'ART

ET D'AMEUBLEMENT

Bronzes et objets variés de l'Orient, Laques

Porcelaines de Saxe, de Sèvres et de Chine

Objets variés des époques Louis XV et Louis XVI

Composant la collection de M. ÉVANS

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 1

Les mercredi 11 *et jeudi* 12 *mai, à* 2 *heures*

Me CHARLES PILLET, commis-priseur, 10, r. Grange-Batelière. | M. CH. MANNHEIM, expert : 7, r. Saint-Georges

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE.

Exposition publique, le mardi 10 mai 1881, de 1 heure à 5 cinq heures.

E. LOWENGARD

26, rue Buffault, 26

près la rue de Châteaudun

Spécialité de Tapisseries, d'Etoffes et d'Ameublements anciens

OBJETS D'ART ET DE CURIOSITÉ, ETC.

BOISERIES ANCIENNES

FAIENCES et PORCELAINES

ARMES, BRONZES, EMAUX

TABLEAUX ANCIENS

de

TOUTES LES ÉCOLES

COMPOSANT LA

TRÈS-IMPORTANTE COLLECTION

DE

M. le baron de BEURNONVILLE

VENTE

3, RUE CHAPTAL, 3

Les lundi 9, mardi 10, mercredi 11, jeudi 12, vendredi 13, samedi 14 et lundi 16 mai 1881

Me CHARLES PILLET

Commissaire-priseur, 10, rue de la Grange-Batelière

EXPERTS :

M. Féral, 54, faubourg Montmartre — **M. George**, 12, rue Laffitte — **M. G. Petit**, 7, rue Saint-Georges

EXPOSITIONS :

PARTICULIÈRE : Le samedi 7 mai | *PUBLIQUE* : le dimanche 8 mai

de 1 heure à 5 heures

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

GRANDE IMPRIMERIE. — G. V. Larochelle, imp., 16, rue du Croissant. — Paris.

N° 20 — 1881. BUREAUX, 8, RUE FAVART. 14 mai.

LA

CHRONIQUE DES ARTS

ET DE LA CURIOSITÉ

SUPPLÉMENT A LA *GAZETTE DES BEAUX-ARTS*

PARAISSANT LE SAMEDI MATIN

Les abonnés à une année entière de la Gazette des Beaux-Arts *reçoivent gratuitement la* Chronique des Arts et de la Curiosité.

PARIS ET DÉPARTEMENTS :

Un an . . . . . 12 fr. | Six mois. . . . . 8 fr.

MOUVEMENT DES ARTS

—

Collection Frédéric Hartmann

MM. Ch. Pillet et G. Petit

Elle comprenait seize tableaux et cinq dessins qui ont produit un total de 798.600 fr.

Voici les prix d'adjudication par ordre de numéros du catalogue :

Eugène Delacroix. — L'empereur du Maroc, 28.100 francs, à M. Gustave Pereire. — Lion attaqué, 10.000 fr.

Millet. — Le Greffeur, 133.000 fr., acheté par M. Georges Petit. — Femme venant de puiser de l'eau, 78.000 francs, à M. Avril, de New-York. — La récolte du sarrasin (Basse-Normandie), 47.000 fr. — Les Meules, 36.000 fr. — Les Falaises à Gruchy, 49.500 fr. — Paysan étalant du fumier, 35.000 fr. — Le Printemps, 45.000 fr. — Femme étendant du linge, 10.200 fr.

Th. Rousseau. — Le Marais dans les Landes, 129.000 fr. (acquis par l'Etat). — Le Four communal dans les Landes, 47.000 fr. (acheté par M. Brame). — Coucher de soleil, 20.100 fr. — Le Village, 38.000 fr. — La Ferme dans les Landes, 73.000 fr. — Une plaine aux Pyrénées, 17.000 fr.

Puis cinq dessins :

Millet. — Tentation de saint Antoine, 1.300 fr.

Rousseau. — La Plaine de Barbizon, 155 fr. — Etude pour le tableau : la Ferme, 275 fr. — Un Pacage, 360 fr. — Village sous de grands arbres, 600 fr.

—

Collection de M. M...

MM. Ch. Pillet et Mannheim.

1. Reliquaire du XVe siècle en ivoire, 18.100 fr.

85. Grande plaque ovale, peinture en émaux de couleurs sur paillons, figures de sibylle et guerrier armé d'un glaive, seizième siècle, 1.970 fr.

86. Coffret oblong, à couvercle de toit, composé de treize plaques peintes en émaux de couleurs sur fond bleu et représentant des jeux d'enfants, seizième siècle, 3.200 fr.

97. Miroir rectangulaire, plaque peinte en émaux de couleurs et sur paillons, par Jean Courtois, 3.000 fr.

98. Suite de trois jolies plaques rectangulaires, peintures en émaux de couleurs et sur paillons, par Jehan Court, dit Vigier, 7.200 fr.

100. Deux belles plaques et quatre bossettes : peinture en grisaille sur fond noir, par Léonard Limousin : Figures de sibylles et femmes drapées, 5.900 fr.

106. Belle buire de forme antique à panse ovoïde. Peinture en émaux de couleurs, par Pierre Raymond, 10.150 fr.

107. Plat ovale. Peinture en grisaille, chairs teintées sur fond noir, attribuée à Pierre Raymond, 4.200 fr.

109-110. Deux grandes plaques rectangulaires en émaux de couleurs, par Pierre Raymond : la Circoncision ; la mort de la Vierge, 2.630 fr.

113. Deux jolies salières, émaux de couleurs, paillons et rehauts d'or, sur fond noir, attribuées à Jean Limousin, 4.550 fr.

235. Deux masques d'abbé et d'abbesse en cuivre battu et doré, grandeur nature, treizième siècle. Provenant de l'abbaye de Saint-Florent-le-Vieil (Maine-et-Loire), achetés par le musée d'Angers, 3.500 fr.

271. Grande stalle, en bois de chêne sculpté, scènes de la vie des Saints en haut-relief, provenant du château de Durtal, 4.000 fr.

—

Collection Niewenhuys

MM. Ch. Pillet et Féral.

Huysum (*J. Van*), Vase de fleurs, 8.000 fr.

Neer (*A. Van der*), Paysage au soleil couchant, 8.520 fr.

Pynacker (*A.*), Paysage.— Soleil couchant, 2.000 francs.

Rubens, Portrait de jeune homme, 9.500 fr.

Ruysdael (*J.*), Paysage, 11.000 fr.

—

Les quatre premières vacations de la vente de M. le baron de **Beurnonville** ont produit un total de 1.595.880 francs.

CONCOURS ET EXPOSITIONS

Prix du Salon

Le conseil supérieur des beaux-arts s'est réuni lundi matin, à neuf heures et demie, au ministère de l'instruction publique, sous la présidence de M. Jules Ferry.

Le ministre a consulté le conseil sur le maintien du prix du Salon et sur la création de bourses de voyage annuelles et renouvelables à attribuer aux artistes qui auraient, dans les différentes branches de l'art, fait preuve d'aptitudes dignes d'être encouragées et développées par un séjour à l'étranger.

Il a été décidé que le prix du Salon serait maintenu avec une durée de deux ans, la première année en Italie, la seconde au choix de l'artiste. La durée était précédemment de trois ans.

Les bourses de voyage comportant une allocation de 4.000 fr. ont été fixées au nombre de huit. Elles seront décernées « comme le prix du Salon » sur la proposition du conseil supérieur des beaux-arts divisé en jurys spéciaux.

—

Dimanche dernier a été inauguré, à la bibliothèque de l'hôtel Carnavalet, rue Sévigné, le **Musee de l'époque révolutionnaire,** organisé par les bibliothécaires MM. Cousin et de Liesville, avec les collections léguées à la ville de Paris ou achetées par elle.

Ce musée sera des plus intéressants pour l'histoire de Paris pendant la Révolution ; il se compose de livres, gravures, médailles, faïences, armes et objets de toutes sortes, se rattachant à la période de 1789 à 1802, et provenant en grande partie de la collection que M. de Liesville a si généreusement offerte à la ville.

—

On a inauguré mardi dernier une exposition de **tentures artistiques** organisée à l'Ecole des beaux-arts, dans la salle Melpomène ; elle comprend environ 80 pièces de diverses dimensions et de tous genres, installées avec beaucoup de goût.

Ces tentures sont exécutées par un procédé nouveau qui présente certainement un réel intérêt. L'artiste décorateur peint lui-même sur la toile et les couleurs sont fixées d'une manière immuable, paraît-il, à l'aide de produits et de manipulations chimiques qui sont le secret et la propriété des inventeurs. Les spécimens exposés peuvent, au point de vue purement industriel, avoir une certaine valeur et témoigner du mérite du procédé ; entre les mains de peintres ayant un véritable sentiment des conditions particulières à l'art de la décoration, il pourra rendre d'excellents services.

Ces tentures artistiques ne sont, après tout, qu'une variété de toiles peintes. On sait que la fabrication de ces toiles peintes, ou imprimées, s'établit en France au milieu du XVIII^e^ siècle, et qu'elle formait, il y a quelques années encore, une des branches principales de l'industrie de Mulhouse.

—

La grande composition de M. Munkacsy, **le Christ devant Pilate,** exposée chez M. Sedelmeyer (6, rue Larochefoucauld), produit une vive sensation dans le monde des artistes et des amateurs. C'est, à coup sûr, l'œuvre la plus considérable qu'ait donnée jusqu'à ce jour le peintre de *Milton,* du *Dernier jour d'un condamné* et de plusieurs autres ouvrages bien connus ; nous en ferons une étude spéciale avec gravures, dans la *Gazette.*

—

La fameuse statuette en bronze, le **Tireur d'épine,** achetée dernièrement par le baron Ed. de Rothschild, est exposée au **Musée des Arts décoratifs,** qui est rouvert depuis le 1^er^ mai.

—

Exposition de peintures de **M. A. de Knyff** et de dessins du *Punch,* 33, avenue de l'Opéra, jusqu'au 10 juin.

NOUVELLES

—

*** Notre éminent collaborateur M. F. Lenormant a été élu membre de l'Académie des inscriptions, dans la séance de samedi dernier.

*** Le Louvre a acquis au prix de 10.000 fr., à la vente du château de Montal, le buste du baron de Montal, second fils de Jehanne de Balzac.

Dieudonné de Montal, baron de Roquebrou, après son frère Robert tué à l'ennemi dans les guerres d'Italie, avait été protonotaire apostolique, aumônier du roi et doyen de Mauriac. En 1527, époque où furent exécutés les bustes du château de Montal, il avait quitté l'habit religieux et était rentré dans la vie civile, par suite du décès de son frère qui le faisait l'aîné de la famille. Le buste du Louvre paraît avoir été exécuté d'après nature.

*** M. Turquet, sous-secrétaire d'État aux beaux-arts, se propose de demander, lors de la discussion du budget, un crédit de 500.000 francs, applicable à la conservation des monuments historiques. Un certain nombre de ces monuments sont dans un état déplorable par suite du manque de fonds.

*** Notre collaborateur M. Camille Lemonnier commence dans le *Tour du Monde* la publication d'un important travail sur la Belgique.

Cet ouvrage sera illustré de nombreux dessins des principaux artistes belges, parmi lesquels MM. Alfred Hubert, Xavier Mellery, Constant Meunier, Eug. Verdyen, Verheyden.

NÉCROLOGIE

—

Paul Chéron

La *Gazette* vient encore de faire une perte des plus cruelles, celle de l'un de ses plus anciens, de ses plus assidus et de ses plus dévoués collaborateurs, M. **Paul Chéron**. Il s'est éteint sans agonie jeudi dernier 5 mai, à Sannois, dans la maison paternelle dont la floraison printanière a été l'un de ses derniers plaisirs, et il a été enterré dans le cimetière du village, accompagné par une foule émue où les habitants du pays, dont sa famille était originaire, mêlaient leur tristesse et leurs regrets à ceux de ses nombreux amis venus de Paris pour lui donner le dernier adieu. M. Retali a parlé au nom des premiers, rappelant l'estime affectueuse qui l'entourait, la part que son père et lui ont eue dans la fondation et le développement des diverses associations utiles de Sannois; M. Letort, au nom de la Bibliothèque nationale, où, malgré sa fatigue, M. Chéron avait encore pu aller le mardi, a rappelé ses longs et intelligents services, rendant ainsi la justice qui convenait au dévouement avec lequel il avait toujours servi l'établissement où s'est passée la plus longue et la meilleure partie de sa vie. La *Gazette* se doit à elle-même de ne pas laisser partir cet ami de la première heure, qui a toujours été de la maison aussi bien dès le commencement que dans le développement et dans toutes les phases de la Revue, sans marquer ici la trace de son souvenir.

M. Paul Chéron, né à Paris, le 11 mars 1819, avait d'abord commencé des études de médecine, aujourd'hui en quelque sorte reprises et continuées par son fils, dont les travaux, comme l'affection, ont été son seul orgueil et son plus grand bonheur. Il fit, très jeune encore, un séjour en Corse et au retour un long voyage d'Italie, d'où il rapporta l'amour des arts et de leur histoire. Ensuite, grâce à l'intervention de M. Ravenel à qui il avait été recommandé par M. Regnier, il entra aux imprimés de la Bibliothèque, dont le service même lui a donné la satisfaction de son goût pour les lettres et l'a tourné surtout vers l'étude de l'histoire littéraire et de la bibliographie. Il y a avancé modestement, trop lentement à coup sûr, et, bien qu'il fût depuis quelques années à la tête du service de la salle de lecture publique qu'il avait été chargé de créer et d'organiser, peut-être aurait-on pu se servir encore davantage, et plus tôt qu'on ne l'a fait, de son dévouement et de sa compétence éprouvée.

Tout un volume de l'ancien *Journal de la Librairie*, celui de la dernière année de la vie de M. Buchot, est entièrement dû à sa collaboration anonyme; beaucoup plus tard, de 1855 à 1858, il a imprimé pour son ami Jannet un catalogue général de la librairie française de 1800 à 1855, que des circonstances indépendantes de leur volonté ont malheureusement arrêté après le troisième volume. Le reste de ce qu'il a donné au public se compose de réimpressions toujours très soigneuses et très sûres; celles de la plaquette du comte de Brienne sur sa galerie de tableaux, et de la vie de François Chauveau par Papillon, qui datent de 1854, se rapportent à l'histoire des arts; toutes les autres sont littéraires.

L'édition courante qu'il a faite en 1858 de la *Manon Lescaut* de l'abbé Prévost est la première où l'on soit, comme il convenait, revenu au texte de l'édition de 1753. En 1861, il a fait une édition des œuvres de Boileau avec les notes de M. Berriat Saint-Prix, que le fils de celui-ci avait mises à sa disposition et auxquelles il a beaucoup ajouté dans une voie où ne s'était pas engagé le premier éditeur, c'est-à-dire l'éclaircissement de la partie et des allusions contemporaines. En 1869 il a donné une belle édition du *Candide* de Voltaire d'après l'édition originale de 1759. En 1876 et 1877, à la suite de l'édition de Jannet et de la mienne, il a fait en cinq volumes une élégante édition du chef-d'œuvre de Rabelais. Mais l'œuvre à laquelle il s'est peut-être le plus intéressé c'est, pour M. Jouaust, la reproduction fidèle, en une suite de plaquettes séparées et déjà rares, des éditions originales de toutes les pièces de Molière, son livre de chevet et sa grande admiration. Il avait réuni en beaux volumes, modernes surtout, une bibliothèque importante. Mais c'était absolument un moliériste, comme on dit aujourd'hui, et la partie la plus nouvelle et la plus poussée était une collection de livres relatifs à Molière, qui est des plus curieuses et qui est du reste bien connue.

En même temps il ne faut pas oublier sa nature obligeante, serviable et toujours prête à rendre service. Les lecteurs de l'ancienne salle de lecture se souviennent, quand il était au bureau du centre, de la façon dont son érudition bibliographique et sa passion pour toutes les recherches étaient sans relâche au service de tous; il a été et pour beaucoup dans les travaux de tous ceux qui le connaissaient et qui s'adressaient incessamment à lui. Que de notes et de vérifications ne lui ont-ils pas dues! l'œuvre de M. Chéron est donc un peu partout. Tous les collaborateurs de la Bibliothèque Elzévirienne, M. Edouard Fournier, moi même qui n'aurais pas fait sans lui ma vieille Bibliographie des salons de peinture, M. Jouaust, à qui il a plus d'une fois rendu le service de suivre la correction des épreuves sur les éditions originales, et bien d'autres savent combien il était facile et utile de s'adresser à sa complaisance. Plus la recherche était difficile, plus il y mettait de sagacité et de passion. Sous ce rapport, personne peut-être ne lui a dû autant d'indications et de vérifications que M. Sainte-Beuve dont l'amitié a été pendant de longues années un des honneurs de la vie de M. Chéron. Il n'y a peut-être pas un article des *Causeries du Lundi*, dont il a fait, ce qui était fort difficile, une table excellente, qui n'ait donné lieu entre eux à un échange de questions, d'indications, de recherches et de réponses.

C'est une part de collaboration du même genre qu'il a apportée à la *Gazette des Beaux-Arts*. Nous n'avons pas à insister sur la biblio-

graphie semestrielle des livres d'art qui nous tenait si complètement au courant de tout ce qui se publiait sur ces matières, ni sur les deux tables qu'il a rédigées pour la première série et que lui avait demandées M. Galichon.

Aujourd'hui, il laisse inachevée la table de la seconde série; elle sera reprise et continuée dans le même esprit, mais il convient de dire que c'est lui qui l'a commencée et qui en laisse faite la plus grosse part.

Je ne dirai pas pour moi la perte que je fais du meilleur et du plus ancien de mes amis; il faudrait exprimer en même temps au nom de trop d'autres les mêmes regrets personnels; notre douleur est encore trop saignante pour que nous puissions la traduire par des paroles.

A. de Montaiglon.

—

Les journaux espagnols nous apprennent la mort de **Francisco Sans**, l'un des artistes les plus remarquables de l'Espagne; M. Sans était directeur du Musée de Madrid.

BIBLIOGRAPHIE

—

La Grande Grèce, paysages et histoire, par François Lenormant, professeur d'archéologie près la Bibliothèque nationale. Tome I, in-8°. Paris, Lévy, 1881.

M. François Lenormant est d'une activité vraiment prodigieuse. L'automne dernier, quelques semaines lui suffisaient pour parcourir et fort bien voir, ma foi, la plus grande partie de la Pouille et la longue étendue de côtes qui se développe depuis Tarente jusqu'à Reggio. Rentré à Paris, ni son cours à la Bibliothèque nationale, ni la préparation d'une édition nouvelle de son *Histoire ancienne de l'Orient*, ni sa collaboration assidue à la *Gazette archéologique*, ni les soucis d'une candidature à l'Institut, n'ont suffi à l'occuper. Il a encore su trouver le temps de rédiger et de faire imprimer le récit de la première partie de son voyage: un volume de 474 pages, rempli de recherches et de faits.

Et ce volume même est l'image du caractère multiple de son auteur, le témoignage d'une curiosité que rien ne laisse indifférent, d'une mémoire à laquelle aucun souvenir n'échappe et d'une intelligence qui saisit tout au vol. Il y a de tout dans ce livre: des descriptions pittoresques des sites parcourus, des récits d'aventures lestement enlevés, en même temps que des recherches archéologiques approfondies, et des discussions précises sur des difficultés topographiques. De longues considérations sur la mythologie grecque on passe à des légendes de saints, de l'étude d'un bronze ou d'un vase à l'Evangéliaire de Rossano, de l'histoire des villes antiques à des vues fort justes sur le caractère de la Révolution italienne, la condition des paysans et le développement du socialisme dans les provinces napolitaines. Je connais peu de récits de voyage où la variété soit plus grande, l'allure plus alerte, l'intérêt plus soutenu; et pour ceux qui ne peuvent faire cette excursion qu'en pensée et à l'aide d'un livre, c'est une véritable bonne fortune que de l'entreprendre sous la direction d'un guide de conversation aussi instructive et d'aussi bonne humeur.

Dire qu'une tournée sur les bords du golfe de Tarente est une manière de voyage de découvertes paraît un pur paradoxe, et cependant cela est strictement vrai. On peut aller de Paris à Tarente en 50 heures, prendre son billet de 1re classe pour Metaponte, Sybaris et Crotone. Tout le monde le sait, mais personne n'y va, et je ne parle pas seulement des simples touristes que la fièvre, la cuisine à l'huile rance et les lits trop habités peuvent avec quelque droit effrayer, mais aussi des archéologues, qui affrontent gaillardement en Grèce et en Asie Mineure un climat souvent plus perfide, des fatigues autrement grandes, une nourriture bien plus rudimentaire, et des gîtes auprès desquels les *locande* de l'Italie méridionale sont presque des palais. Mais voyez comme va le monde: il a suffi qu'en un temps déjà bien loin de nous ce pays fût infesté de malandrins pour qu'aujourd'hui encore on n'ose s'y aventurer. Les gouvernements ont changé, les mœurs se sont adoucies, des chemins de fer et des routes ont été créés, une gendarmerie active veille et protège tout particulièrement l'étranger. Rien n'y fait: le fâcheux renom subsiste toujours, et je ne suis pas sûr que l'exemple de M. Lenormant, parcourant la Calabre avec une femme et une jeune fille, ait la puissance d'entraîner personne.

C'est cependant un des plus beaux et des plus curieux pays de la terre que cette contrée si justement appelée la Grande Grèce, non-seulement parce qu'elle a été grecque deux fois, dans l'antiquité et au début du moyen âge, mais parce qu'elle a de la Grèce l'atmosphère dorée, les horizons veloutés et la mer bleue. Dans l'antiquité, les villes s'y pressaient, riches par le commerce et l'agriculture, éprises du luxe et des arts. D'abord la dorienne Tarente, serrée sur son étroite langue de terre, entre la mer et un étang poissonneux où l'on pêchait la pourpre, où l'on parquait des huîtres célèbres. Puis en suivant le rivage, Metaponte, Héraclée dans la belle vallée de l'Aciris, Séris sur le fleuve du même nom, Sylearis dans la vaste et plantureuse plaine qu'arrosaient le Sybaris et le Crathis, Thuri sur le plateau qui domine les deux fleuves, Pétélia dans les replis de la montagne de la Sila. M. Lenormant décrit ce qui reste de ces villes, peu de chose à vrai dire, marque le caractère original de leur civilisation, et suit les vicissitudes de leur histoire depuis leur fondation jusqu'à l'époque moderne. Il n'a garde d'oublier les monuments figurés qui ont été trouvés sur leur emplacement et ces monuments deviennent le point de départ de digressions remplies d'intérêt: ainsi, par exemple, des tablettes trouvées dans des tombeaux à Thurii et à Pétélia lui donnent l'occasion d'entrer dans de longs développements sur le culte mystique de Dionysos et de Déméter, si important dans l'Italie du IIIe siècle avant notre ère, et sur les peintures des vases de la Basilicate et de l'Apulie, presque toutes consacrées à des représentations de ce mythe. C'est là un chapitre à lire avant toute visite aux collections céramographiques du Louvre et surtout du Musée de Naples, où les vases de cette époque et de cette provenance sont en si grand nombre.

Dans sa préface M. Lenormant se montre surtout fier d'avoir prouvé, par l'usage qu'il en fait

lui-même, l'importance des monuments monétaires comme source d'information historique. Il y a en effet dans les médailles une mine précieuse de renseignements, et il est infiniment regrettable qu'un si petit nombre de gens soient en état de l'exploiter : les numismates manquant d'ordinaire de toute culture classique, et ceux qui possèdent cette culture étant au contraire dépourvus de toute instruction numismatique. Il cite encore avec raison, comme un des mérites de son livre, celui d'avoir mis en lumière la nouvelle hellénisation de l'Italie méridionale sous la domination des empereurs de Constantinople, du VIIIe au XIe siècle. « De Tarente à Reggio, dit-il, il se reforma alors une nouvelle Grèce italienne, complètement hellénique de langue, de mœurs, de religion et de sentiment national, et elle persista même un certain temps sous les rois normands. » C'est là un fait méconnu pendant très longtemps, et qui « a pour l'histoire générale un intérêt majeur, car il révèle dans l'hellénisme byzantin, si injustement décrié, une puissance de vie, d'expansion extérieure et d'assimilation, qui réfute mieux que toute autre chose les préjugés répandus à son égard ». Les chapitres sur Rossano et Santa Severina, où des preuves décisives de cette hellénisation sont réunies, comptent parmi les plus curieux du volume. Je tiens encore à signaler l'étude sur cette immense ville de Sybaris qui, après avoir joué parmi les cités de la grande Grèce un rôle prépondérant, après avoir poussé à un degré inouï la richesse et les raffinements du luxe, a péri tout d'un coup et tout entière, victime de la haine de ses voisins. Le fer et le feu ne suffirent pas à la rage de ses destructeurs ; ils s'imposèrent le travail colossal de détourner le fleuve Crathis pour le faire passer sur l'emplacement même de la ville maudite et assurer à jamais son ensevelissement sous la boue. Ils ont réussi, et aucune ruine n'apparaît à la surface du sol.

Mais n'est-il pas évident que sous ce linceul de terre subsiste une véritable Pompéi hellénique, du VIIIe au VIIIe siècle ? « Et c'est même trop peu que de dire une Pompéi, car il ne s'agit plus seulement là d'une petite ville de troisième ou de quatrième ordre, mais bien de la plus grande et de la plus riche cité de l'époque. Une civilisation tout entière, encore imparfaitement connue, sortira de ces ruines. » La dépense sera grosse, il est vrai. « Mais aussi quels merveilleux résultats attendent celui qui aura le courage d'entreprendre cette tâche ! Quelles que soient les sommes à dépenser, on peut tenir pour assuré qu'on n'aura pas à les regretter. » Et ici M. Lenormant gourmande l'indifférence des gouvernements, et je retrouve sous sa plume les idées et presque les termes dont je me suis jadis servi dans la *Gazette* (1880, p. 423) : « On parle beaucoup de la science dans le temps actuel, et certainement les pouvoirs publics déploient la plus louable libéralité pour servir ses intérêts et contribuer à ses progrès. Mais chez nous, dans les sphères officielles, on est trop disposé à ne faire profiter de ces dispositions libérales que la chimie, l'astronomie ou l'histoire naturelle. Loin de moi la pensée de me plaindre que l'on fasse trop pour elles. Seulement il serait temps de s'inspirer un peu de l'exemple donné aux Assemblées de notre pays par la Chambre des Communes d'Angleterre et le Reichstag de Berlin, dans les larges subventions qu'ils ont accordées sans marchander aux fouilles d'Halicarnasse, d'Éphèse, d'Olympie et de Pergame. L'exhumation des grandes œuvres de l'art antique n'est pas un moindre service rendu à la civilisation que la découverte d'une combinaison chimique inconnue ou d'un nouveau corps simple. On le comprend à l'étranger ; on le comprenait autrefois dans notre pays, mais voilà trop longtemps que la France a cessé de tenir un rang digne d'elle dans la carrière des grandes explorations archéologiques, des fouilles monumentales, où elle a récolté autrefois tant de gloire... On se préoccupe de relever le niveau des études classiques, de leur rendre la vie qu'elles ont perdue. Le premier et le plus sûr moyen de reporter sur elles le goût public est d'intéresser l'honneur national à ces entreprises qui servent si puissamment l'art et l'érudition... Mais il importe de se hâter, si nous voulons nous décider à renouer la chaîne d'une des plus brillantes traditions de notre pays en rivalisant, avec l'exemple des Anglais et des Allemands. Le nombre des localités du monde classique où des fouilles peuvent être vraiment fructueuses n'est pas illimité. Quelques-unes des mines dont l'exploration paraissait devoir être la plus productive, et l'a été dans la réalité, sont déjà épuisées. C'est à peine s'il en reste cinq ou six encore auxquelles personne n'a touché, mais qui ne peuvent demeurer bien longtemps intactes. Craignons qu'un jour prochain ne vienne où les gouvernants de la France se repentiraient trop tard de leur longue indifférence en voyant qu'ils auraient laissé passer, pour qu'elle ne se retrouve plus, l'occasion d'ajouter un fleuron nouveau à la couronne de notre patrie. »

Hélas ! j'ai bien peur que cet avertissement ne soit inutile, comme tant d'autres !

O. Rayet

—

Ecole française de Rome. Mélanges d'archéologie et d'histoire. Fasc. I et II, mars 1881. Rome, typogr. de la Paix. Paris, Thorin, in-8° de 159 pages avec 3 planches hors texte.

L'Ecole française de Rome, qui a déjà donné tant de preuves de vitalité, vient de s'affirmer par une publication nouvelle appelée, nous le croyons, à rendre les services les plus signalés. Sous le titre de *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, son directeur, M. Geffroy, a entrepris de faire paraître un recueil contenant, outre les travaux personnels des membres de l'École, des études critiques sur les ouvrages français ou étrangers qui se rapportent à l'étude du monde romain. Le premier fascicule, dont l'impression et l'illustration font le plus grand honneur à l'imprimerie romaine « della Pace » et aux ateliers de photogravure de M. Martelli, s'adresse à la fois aux archéologues, aux épigraphistes, aux historiens d'art. On en jugera par son sommaire : I. Inscription de Tauromenion, par G. Lafaye ; II. Remarques paléographiques et critiques sur cette inscription, par A. Martin ; III. Inscriptions de la Valle di Terracina, par R. de la Blanchère ; IV. Restauration du prétendu théâtre maritime de la Villa d'Adrien, par P. Blondel, architecte pensionnaire de l'Académie de France à Rome ; V. Fastes consulaires des dix premières années du règne d'Antonin le Pieux, par G. Lacour-Goyet ; VI. Etudes sur l'histoire de l'art à Rome : Boniface VIII et Giotto, par E. Müntz ;

VII. Lettres de M. de Rossi sur un médaillon de verre trouvé dans une catacombe ; VIII. Bibliographie.

Les *Mélanges* formeront chaque année un volume de vingt feuilles au moins, publié en quatre ou cinq fascicules, à 3 fr. 50 chacun.

—

Le Siècle, 8 mai. — Les achats du ministère des Beaux-Arts, par Henry Havard. — 10 mai, le Salon (1er article), par le même.

Le Temps, 8 mai. — Le Salon (1er article), par Paul Mantz.

Les Artistes modernes, par Eug. Montrosier, n° 6. — Adrien Moreau. A. Weisz. Croquis de ces artistes et héliogravures Goupil. H. Launette, 22, rue de Vaugirard.

Le Tour du Monde, 1062e livraison. — La Belgique, par M. Camille Lemonnier. — Texte et dessins inédits. — Onze dessins de Uytterschaut, C. Meunier, H. Catenacci, A. Sirouy, Goutzwiller, A. Deroy, E. Puttaert, A. Hubert et E. Verdyen. Bureaux à la librairie Hachette et Cie, 79, boulevard Saint-Germain, à Paris.

Journal de la Jeunesse, 441e livraison. — Texte, par Louis Rousselet, Frédéric Dillaye, Mme de Witt, née Guizot, et Et. Leroux. — Dessins : Pranichnikoff, Gilbert, Zier, Hadamard.

Vente des tableaux de feu M. le marquis de Ganay

Aujourd'hui même, après les livres rares et précieux que feu M. le marquis de Ganay, un de nos bibliophiles les plus érudits et les plus délicats, avait réunis avec tant de goût et de patiente sollicitude, on vendra les sept tableaux qui ornaient son cabinet d'amateur. Ce petit nombre vaut à lui seul certaines collections ; chacune de ces œuvres offre un réel intérêt et trois au moins mériteraient de figurer dans les plus beaux musées. Toutes proviennent de la célèbre galerie de M. de Pourtalès, beau-père du marquis de Ganay, galerie dont la vente passionna, il y a dix-huit ans, la critique d'art et les amateurs.

Nous ne faisons que mentionner les deux beaux pendentifs de Jules Romain, fresques rapportées sur toile, et représentant l'une et l'autre un ange qui embrasse et affermit le flambeau de la Foi ; ces figures allégoriques décoraient autrefois la chapelle qui suit celle des Massimi dans l'église des Minimes français de la Trinité-du-Mont à Rome ; elles en furent enlevées par le prince de Canino qui les ajouta aux autres peintures de sa collection. Le Guerchin nous donne l'épisode bien connu de la vie de saint Martin, coupant avec son épée une partie de son manteau pour couvrir un pauvre. La *Sainte Famille*, de Jean de Mabuse, trahit par la douceur des types une inspiration tout italienne.

Nous avons hâte d'arriver au remarquable portrait de Perino del Vaga qui nous montre le cardinal Cibo à l'âge de vingt-deux ans portant la barrette et la mozette d'un magnifique ton de pourpre digne des Vénitiens, et à une petite *Décollation de saint Jean-Baptiste* attribuée par le catalogue, sans aucun fondement, à Albert Dürer et qui est assurément de Herrimet de Bles dont on connaît à la Pinacothèque de Munich une *Adoration des Mages*, présentant les mêmes types de haute et élégante stature. Cette *Décollation*, d'une exquise finesse, vrai bijou d'un maître très rare, est merveilleusement conservée. Mais pourquoi répéter, même en la condamnant, l'attribution erronée à Dürer ? Pourquoi encore faire de Dürer un élève de *Hupse Martin* qui devrait être appelé *Hupsch Martin* ou le beau Martin ? Comment ne pas savoir en outre que Dürer, qui n'a *jamais* vu Martin Schongauer, n'a eu d'autre maître que Michel Wolgemut ? Reste le morceau capital, un *Paysage Italien, effet de soleil levant*, de Claude Lorrain, où se trouvent réunies toutes les qualités du maître, poésie pénétrante, coloration chaude et lumineuse, composition de grand style. Cette œuvre de premier ordre, signée et datée 1642, figure dans le précieux *Livre de Vérité* du duc de Devonshire à Chatsworth ; après avoir appartenu à lord Scarborough et à M. William Smith, elle fut vendue par M. Buchanan au comte de Pourtalès à la vente duquel le marquis de Ganay l'acquit pour 36.500 fr. Combien la paiera-t-on aujourd'hui ?

X.

Tableaux

ANCIENS

des Écoles Hollandaise, Flamande et Allemande

ET DES

OBJETS D'ART

composant la collection

de feu **M. Christophe Van Loo** (de Gand)

Et provenant des collections Patureau, Saceghem, Van den Schrieck, Kalbrenner, Van Brienen, Tardieu, de Morny et autres

Dont la vente pour cause d'indivision aura lieu

HOTEL DROUOT, SALLE N° 1

Le mercredi 25 mai 1881, à deux heures

Me CHARLES PILLET, commissaire-priseur, rue Grange-Batelière, 10.

Experts :

M. VICTOR LE ROY, expert des musées royaux de Belgique, rue des Chevaliers, 18, à Bruxelles.

M. GEORGE, 12, rue Laffitte, Paris.

M. CHARLES MANNHEIM, 7, rue St-Georges, Paris.

EXPOSITIONS :

PARTICULIÈRE	PUBLIQUE
le lundi 23 mai 1881	le mardi 24 mai 1881

de une heure à cinq heures

VENTE

DE TABLEAUX

AQUARELLES et DESSINS

offerts par les artistes à la veuve d'Andrieux et à son enfant, et de

TABLEAUX, DESSINS, AQUARELLES ET CROQUIS

Par ANDRIEUX

HOTEL DROUOT, SALLE N° 1

Les lundi 16 et mardi 17 mai 1881, à 2 h. 1/2

Me LÉON TUAL, commissaire-priseur, rue de la Victoire, 39;

M. DETRIMONT, expert, rue Laffitte, 27,

CHEZ LESQUELS SE DISTRIBUE LE CATALOGUE

Expositions: particulière, le samedi 14 mai 1881; publique, le dimanche 15 mai 1881, de 1 heure à 5 heures.

OBJETS ANCIENS

MEUBLES, BOIS SCULPTÉS

PORCELAINES ET TERRES CUITES

MARBRES, TAPISSERIES

Etoffes, Broderies, Objets divers

DONT LA VENTE AURA LIEU EN L'HOTEL DROUOT, SALLE N° 5,

Le lundi 16 mai 1881, à deux heures

Me HENRI LECHAT, commissaire-priseur, rue Baudin, 6.

M. MARGELIDON, expert, boul. Haussmann, 38.

Exposition publique, le dimanche 15 mai 1881, de 1 à 5 heures.

TABLEAUX

BRONZES

MEUBLES, ÉTOFFES ET TAPIS

PORCELAINES, VITRAUX

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 3,

Le vendredi 20 mai 1881

COMMISSAIRE-PRISEUR :

Me BOULLAND, 26, rue des Petits-Champs.

M. HARO ✻ peintre-expert, 14, r. Visconti et r. Bonaparte, 20	M. CH. MANNHEIM expert 7, rue St-Georges

EXPOSITIONS

Particulière :	*Publique :*
le mercredi 18 mai,	le jeudi 19 mai

de 1 h. à 5 heures

VENTE

D'UNE

PRÉCIEUSE COLLECTION

DE

LETTRES AUTOGRAPHES

HOTEL DROUOT, SALLE N° 3,

Le samedi 21 mai 1881, à 2 heures et demie.

Me GEORGES BOULLAND, commissaire-priseur, rue Neuve-des-Petits-Champs, 26;

M. EUGÈNE CHARAVAY, expert, quai du Louvre, 8,

CHEZ LESQUELS SE DISTRIBUE LE CATALOGUE

TABLEAUX MODERNES

Dépendant de la succession de

M. P.-L. ÉVERARD

Marchand de Tableaux, à Paris

2me VENTE

HOTEL DROUOT, SALLE N° 1

Les vendredi 20 et samedi 21 mai 1881, à 2 h.

Comm.-priseur, Me CHARLES PILLET, 10, rue de la Grange-Batelière.

M. DURAND-RUEL expert à Paris 1, rue de la Paix	M. J. HOLLENDER expert à Bruxelles 7, rue des Croisades

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

Expositions : particulière, le mercredi 18 mai; publique, le jeudi 19 mai 1881, de 1 heure à 5 heures.

Succession de M. le comte de V...

ŒUVRE IMPORTANTE

DE

DROUAIS

Portrait du comte de VANDREUIL

TRÈS BEAUX PASTELS

par

Mme Vigée-Lebrun

parmi lesquels

Le portrait de Mme la duchesse de Guiche

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 8

Le vendredi 20 mai 1881, à quatre heures

Me CH. PILLET commissaire-priseur, r. Grange-Batel., 10	M. FÉRAL expert, 54, fg Montmartre

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

EXPOSITIONS :

Particulière :	*Publique :*
le jeudi 19 mai de 1 h. à 5 h.	le vendredi 20 mai de 1 h. à 4 h.

B. SOMMER
rue de Richelieu, 92.
Objets d'Art anciens de la Chine et du Japon
Spécialités de pièces d'Echantillons
PROVENANCE DIRECTE

OBJETS D'ART — AUTOGRAPHES
TABLEAUX ANCIENS ET MODERNES
ANTOINE BAER
Expert
Paris, 2, rue Laffitte

E. LOWENGARD
26, rue Buffault, 26
près la rue de Châteaudun
Spécialité de Tapisseries, d'Étoffes et d'Ameublements anciens
OBJETS D'ART ET DE CURIOSITÉ, ETC.
BOISERIES ANCIENNES
FAIENCES et PORCELAINES
ARMES. BRONZES, EMAUX

COLLECTION DOUBLE
OBJETS D'ART
ET DE
RICHE AMEUBLEMENT
Suite importante d'anciennes porcelaines de Sèvres, pâte tendre
ÉMAUX PAR PETITOT
Miniatures par Van BLARENBERGHE
Orfèvrerie ancienne, armes européennes et orientales
Magnifique Pendule en Marbre blanc par FALCONET
Superbe Lustre en cristal de roche, remarquables bronzes d'ameublement et meubles des époques Louis XIV, Louis XV et Louis XVI
MAGNIFIQUES MEUBLES DE SALON COUVERTS EN TAPISSERIES DES GOBELINS ET DE BEAUVAIS
TRÈS BELLES TAPISSERIES DES GOBELINS & DE BEAUVAIS
Charmant Boudoir décoré de peintures par VAN SPAENDONCK
Belles Boiseries du temps de Louis XIV
Tableaux anciens
LIVRES PRÉCIEUX
Dont la Vente aura lieu en l'Hôtel DOUBLE
9, Rue LOUIS-LE-GRAND, 9
Le LUNDI 30, MARDI 31 MAI, MERCREDI 1er JUIN et les trois jours suivants
Commissaire-priseur, Me **CHARLES PILLET**, 10, rue de la Grange-Batelière
EXPERTS :
Pour les objets d'art : **M. CH. MANNHEIM**, 7, rue Saint-Georges
Pour les tableaux : **M. FÉRAL, Peintre**, 54, faubourg Montmartre
Pour les livres : **M. PORQUET**, 1, quai Voltaire
Chez lesquels se trouve le Catalogue
EXPOSITIONS :
PARTICULIÈRE : Vendredi 27 et samedi 28 mai 1881
PUBLIQUE : Dimanche 29 mai 1881
De 1 heure à 5 heures

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

GRANDE IMPRIMERIE. — G. V. Larochelle, imp., 16, rue du Croissant. — Paris.

N° 21 — 1881. BUREAUX, 8, RUE FAVART. 21 mai.

LA

CHRONIQUE DES ARTS

ET DE LA CURIOSITÉ

SUPPLÉMENT A LA *GAZETTE DES BEAUX-ARTS*

PARAISSANT LE SAMEDI MATIN

Les abonnés à une année entière de la Gazette des Beaux-Arts *reçoivent gratuitement la* Chronique des Arts et de la Curiosité.

PARIS ET DÉPARTEMENTS :

Un an . . . . . 12 fr. | Six mois. . . . . 8 fr.

MOUVEMENT DES ARTS

—

Collection Beurnonville

MM. Ch. Pillet, Féral, George et G. Petit

Boucher. Offrande à l'Amour, 3.800 fr. ; Jupiter et Calisto, 20.000 fr. ; le Marchand de mercerie, 7.400 fr. — *Chardin*. Le Lièvre, 3.030 fr. — *Drouais*. Mme Dubarry, 14.000 fr. ; Comte d'Artois enfant, 5.000 fr. — *Fragonard*. Le Réveil de la nature, 15.900 fr. ; les Baisers maternels, 7.800 fr. ; Essaim d'Amours, 13.500 fr. ; la Vision du sculpteur, 12.200 fr. ; les Baigneuses, 3.100 fr. ; Diderot, 6.900 fr. ; Visite à la nourrice, 9.000 fr. ; le Pont de bois, 6.600 fr. ; les Cascatelles de Tivoli, 6.900 fr. — *Greuze*. La Prière, 19.000 fr. ; Jeune Fille blonde, 5.600 fr. ; l'Innocence et l'Amour, 12.000 fr. — *Lancret*. La Ronde champêtre, 60.000 fr. ; le Faucon, 10.000 fr. ; Nicaise, 14.100 fr. — *Largillière*. Portrait de jeune femme, 3.000 fr. — *La Tour*. Portrait de Buffon, 3.000 fr. ; portrait de Mme de Pompadour, 3.000 fr. — *Robert (Hubert)*. Le Jet d'eau, 5.600 fr. — *Rosalba*. Portrait de jeune femme, 8.100 fr. — *Platzer*. Alexandre et la Reine des Amazones ; Alexandre et le Grand-Prêtre de Jérusalem ; deux tableaux, 14.500 fr. — *Nattier*. Portrait de Mme de Flesselles, 45.000 fr. ; Mme Victoire, 5.000 fr. — *Pater*. L'Arrivée au camp ; le Campement, ensemble 52.000 fr. ; Assemblée galante, 13.100 fr. ; l'Accord parfait, 12.100 fr. — *Vigée-Lebrun*. Portrait de jeune femme, 4.700 fr. ; portrait de Madame, 6.400 fr. — *Watteau*. Le Lorgneur, 20.000 fr. ; l'Assemblée au parc, 9.200 fr. — *Bellotto* Le Pont du Rialto ; le grand Canal, ensemble 3.400 fr. — *Canaletti*. Vue de Venise, 8.200 fr. ; vue de la Piazzetta, 8.300 fr. — *Guardi*. Vue de Venise, 27.000 fr. ; la Place Saint-Marc, 6.500 fr. ; Venise, 4.000 fr. — *Berghem*. Le Cavalier en promenade, 4.100 fr. — *Bol*. Portrait de l'artiste, 4.700 fr. — *Cuyp*. Paysage, soleil couchant, 10.050 fr. ; Portrait de femme, 5.000 fr. ; Vue de Rhenen, 10.100 fr. — *Dyck (Van)*. Portrait en pied d'un jeune seigneur, 30.000 fr. — *Heyden (Van der)*. Un canal en Hollande, 14.100 fr. ; place de ville (Hollande), 5.000 fr. La Haye, 9.000 fr. — *Hobbéma*. Le Moulin à eau, 33.000 fr. ; Entrée de la forêt, 65.000 fr. — *Metsu*. Intérieur hollandais, 20.000 fr. ; l'Artiste, 16.200 fr. — *Neer (Eglon van der)*. Le Duo, 5.050 fr. ; Patineurs, 8.900 fr. — *Ostade*. Deux amis, 5.100 fr. ; Intérieur, 11.500 fr. ; la Chanson à boire, 21.000 fr. ; le Repos sous la tonnelle, 12.000 fr. — *Rembrandt*. Le Christ à la colonne, 10.000 fr. ; Portrait de femme, 20.000 fr. ; l'Obélisque, 16.500 fr. — *Rubens*. Le bon Gouverneur, 13.000 fr. — *Ruysdaël*. Le Village sur la hauteur, 19.200 fr. ; l'Entrée du village, 6.200 fr. ; la Cascade (n° 445), 28.600 fr. ; les Charbonniers, 23.000 fr. ; quai d'Amsterdam, 28.000 fr. — *Ruysdaël (Salomon)*. Vaches à l'abreuvoir, 5.900 fr. — *Steen*. Une Cour d'hôtellerie, 6.000 fr. ; Convalescente, 6.600 fr. — *Teniers (David)*. L'Opérateur du village, 6.100 fr. ; la Partie de cartes, 35.000 fr. ; une Kermesse, 28.000 fr. — *Terburg*. Jeune femme à sa toilette, 29.000 fr. ; la Dépêche, 19.500 fr. — *Velde (W. van de)*. Calme plat, 7.300 fr. ; Flotte hollandaise, 16.200 fr. — *Wouwerman (Ph.)*. Halte de chasseurs, 9.000 fr. ; le Marché aux chevaux, 18.000 fr. ; le Relais, 20.100 fr. — *Wynants*. Chemin montant, 14.600 fr. — *Codde (Pieter)*. Famille hollandaise, 7.000 fr. — *Dov (Gérard)*. Ménagère hollandaise, 30.100 fr. — *Hals (Frans)*. Le Chanteur de psaumes, 8.150 fr. ; Chanteur (n° 305), 10.000 fr. ; Femme à la collerette, 18.000 fr. — *Honderoeter*. Le Coq et la Perle, 6.000 fr. — *Slingelandt*. L'Enfant à la cage, 12.100 fr. — *Uchtervelt*. Le Chien favori, 6.350 fr. — *Clouet* (école). Portrait présumé de Marie Stuart, 6.100 fr. — *Eyck (Van)*. Vierge et enfant, 20.100 fr. ; la Vierge, quatre saints personnages, 6.000 fr. — *Goës (Van der)*. Mariage mystique de sainte Catherine, 54.100 fr. — *Holbein (Hans)*. Portrait d'homme, 14.000 fr. — *Leyde*. La Nativité, 13.000 fr. — *Memling*. Dame flamande du XVe siècle, 18.800 fr. — *Pourbus* (le jeune). Portrait de Guillaume du Vair, 7.000 fr. — *Wilhem de Cologne*. La Circoncision, 14.500 fr. — *Ecole de Bruges*. La Présenta-

tion au temple, 10.000 fr. — *Antonello de Messine.* Portrait d'homme, 33.000 fr. — *Murillo.* L'Assomption de la Vierge, 8.100 fr.

Total de la vente : 2.428.995 fr., pour 724 peintures.

—

Bibliothèque et tableaux du comte de Ganay

Presque toutes les belles éditions de nos grands auteurs figuraient dans cette bibliothèque.

Un *Rabelais* (édition de 1711), en 5 volumes, à toutes marges, a été jusqu'à 14.000 francs.

Un autre ne contenant que les 3e et 4e livres du *Pantagruel*, en édition originale, a été poussé à 14.600 francs.

Un *Molière* de 1675, en six volumes, adjugé 2.750 fr.

Un *Daphnis et Chloé*, de 1718, relié par Padeloup, à 2.950 francs.

Un exemplaire de *Manon Lescaut*, 1753, 2 volumes, à 3.450 francs.

Enfin M. F. Spitzer a acheté à cette vente la perle de la collection, le fameux *Evangéliaire* dit de Charlemagne, dont la *Gazette des Beaux-Arts* a donné le dessin (tome XIX, 1865). Ce précieux monument de la fin du xe siècle a été payé 30.100 francs.

Episode de la vie de saint Martin, par *le Guerchin*, 525 francs. — Sainte famille, par *Jean de Mabuse*, 5.500 francs. — Portrait du cardinal Cybo, par *Perino del Vaga*, 4.500 francs. — Décollation de saint Jean-Baptiste, par *Herrime de Bles*, 6.500 francs. — Deux tableaux figures allégoriques, par *Jules Romain*, 600 francs. — Paysage italien, par *Claude Lorrain*, 43.000 francs.

CONCOURS ET EXPOSITIONS

—

Le vote pour la médaille d'honneur aura lieu au palais des Champs-Elysées le mardi 24 mai, de neuf heures à cinq heures, conformément à l'article 18 du règlement du **Salon** de 1881.

Les artistes exposants de nationalité française, ayant seuls le droit de vote, sont invités à venir eux-mêmes déposer leur bulletin, le vote par correspondance n'étant pas valable.

Le Salon sera fermé les 28, 29 et 30 mai, à l'occasion du remaniement des tableaux.

—

EXPOSITION DES « FABLES DE LA FONTAINE » A LA SOCIÉTÉ DES AQUARELLISTES

L'exposition de la série d'aquarelles exécutées par nos principaux artistes pour une illustration des *Fables* de La Fontaine, dont nous avons récemment annoncé l'ouverture rue Laffitte, obtient en ce moment un très vif succès. C'est justice. Il y avait longtemps qu'un ensemble aussi intéressant et aussi choisi d'œuvres modernes n'avait sollicité l'attention du public.

Les aquarelles de M. Gustave Moreau, au nombre de 25, celles de Jules Jacquemart, en quantité presque égale, celles de MM. Delaunay, de Nittis, Heilbuth, forment déjà une réunion sans prix.

Nous compléterons les renseignements que nous avons déjà fournis en publiant la liste complète des artistes qui ont collaboré à cette œuvre importante. L'absence de catalogue donnera quelque intérêt à cette nomenclature :

Gustave Moreau (25), J. Jacquemart (20), Français (9), Raffaelli (2), Eug. Lami, Albert Maignan, Berchère, Gabriel Ferrier, De Penne, Jules Didier, Lançon, Giacomelli, Berne-Bellecour (1), Gervex (2), Vibert (1), Duez (2), J.-Lewis Brown, Gérôme (1), Pille, Ph. Rousseau (7), Veyrassat, Lambert (4), Mme Lemaire, Heilbuth (8), Baron, Imer, Guillemin, Gustave Doré, Toudouze, Delaunay (13), Hébert, Louis et Maurice Leloir, Biseo, Bastien-Lepage, Paul Baudry (1), Worms (4), Pasini (2), Morot (3), Emile Lévy, Luminais, E. de Beaumont (4), Machard (2), J. Jacquet (2). Harpignies (4), Vayson, Ranvier, de Nittis (7), Zuber, Dubufe fils, Joseph Stevens.

—

Au Cercle de l'Union Artistique (place Vendôme), exposition de pastels par **M. de Nittis**, à partir du 24 mai.

—

L'exposition des dessins du **Punch** (avenue de l'Opéra, n° 33) est fort intéressante. On y voit en grand nombre les originaux de ces gravures humoristiques qui ont fait la fortune du journal anglais. Le *Punch* a deux dessinateurs incomparables. L'un, Kean, met au service de la caricature un rare talent de peintre; par la hardiesse du mouvement, la sûreté et l'ampleur du trait, il est digne d'être comparé à Menzel. L'autre, Du Maurier, raconte avec moins d'élévation peut-être, mais avec un grand bonheur d'expression et dans une forme élégante, les scènes de la vie anglaise: la série sur les esthéticiens du monde, amateurs et artistes, dénote un talent exquis d'observation, et l'on ne saurait voir rien de plus amusant que la Société d'admiration mutuelle dont il nous montre le fonctionnement.

A. DE L.

—

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

Le Musée des Arts décoratifs, dont la réouverture a eu lieu le 1er mai dernier, vient de s'enrichir de collections et d'objets nouveaux d'une très grande importance.

Citons parmi les plus importants un moulage de la Porte-Est du grand temple bouddhique de Sanchi (Inde centrale) dont la hauteur totale ne mesure pas moins de 11 mètres. Ce curieux spécimen de l'architecture hindoue, qui remonte environ à 500 ans avant J.-C., vient d'être installé dans la cage même du grand escalier conduisant au Musée par les soins du gouvernement anglais qui en a fait don à la France. Il n'existe que trois exemplaires de ce moulage : l'un au Musée du South-Kensington, le second au Musée d'Edimbourg et le troisième qui vient d'être monté au Musée des Arts décoratifs.

Signalons aussi la transformation complète d'une des salles de céramique, autrefois occupée par une partie de la collection Gasnault,

aujourd'hui au Musée de Limoges, et remplacée actuellement par la collection de M. Michel Pascal.

La décoration de cette salle se trouve complétée par des peintures et des tapisseries anciennes, ainsi que par une belle cheminée Louis XIV en marbre, accompagnée d'une suite nombreuse de bronzes, œuvres de Mme la comtesse de Biencourt.

L'Exposition de peinture décorative moderne s'est augmentée d'une toile très importante de M. Lameire, de panneaux décoratifs de MM. Chaplin, Bonnefoy, etc.

A gauche de la porte d'entrée et faisant pendant au magnifique ameublement en tapisserie appartenant à M. Barre, on remarque également un lit en broderie de la fin du règne de Louis XIV, prêté au Musée par Mme la baronne d'Hunolstein.

Dans la statuaire moderne il faut citer le Gladiateur de Gérôme. Parmi les bronzes antiques le char de M. Carapanos, un des objets les plus remarqués à l'Exposition du Trocadéro ; enfin, avec la collection Gréau (série des métaux) et la découverte d'Annecy exposée par M. A. Dutuit, la statuette antique, *Le tireur d'épine*, récemment acquise par M. le baron Edmond de Rothschild et gracieusement mise par lui à la disposition du Musée, ainsi que nous l'annoncions dans notre dernier numéro.

—

ART ET EXPORTATION

L'administration des Beaux-Arts vient, dit le *Siècle*, de relever la statistique de la valeur des objets d'art (tableaux, statues, bronzes) et des livres et estampes importés de France aux Etats-Unis d'Amérique entre le 1er octobre 1874 et le 31 mars 1881. Ces chiffres sont assez curieux pour que nous cédions à la tentation de les faire connaître au public :

ANNÉES finissant	Tableaux, statues, bronzes.	Livres et estampes.
Le 3 septe 1875	850.224 »	234.708 » dollars.
— 1876	917.822 »	407.664 60
— 1877	702.212 75	241.692 82
— 1878	630.198 »	157.041 »
— 1879	1.151.302 20	192.341 76
— 1880	1.689.502 20	291.695 38
Six mois finissant le 31 mars 1881.	600.979 06	97.262 »
Total.....	6.422.291 01	1.622.405 76
		6.422.291 01
Total général.....		8.044.696 77

Soit quarante millions deux cent vingt-trois mille quatre cent quatre-vingt-deux francs quatre-vingt-cinq centimes.

NOUVELLES

—

*** Une souscription est ouverte à l'Institut pour élever un monument à la mémoire du statuaire Perraud.

*** Le *Moniteur belge* a publié cette semaine une série de nominations d'artistes dans l'ordre de Léopold.

MM. Bougnereau, Jules Breton, Benjamin Constant et Cormon, sont nommés chevaliers.

*** On vient de vendre à New-York une Bible imprimée par Gutenberg, de 1450 à 1453. Elle a été adjugée 40.000 fr.

*** Nous apprenons que D. F. de Madrazo, l'auteur du catalogue du Musée de Madrid et d'un grand nombre de travaux importants relatifs à l'histoire de l'art espagnol, vient d'être nommé directeur du Musée royal du Prado, en remplacement de D. F. Sans dont nous avons dernièrement annoncé la mort.

Correspondance de Milan

—

Il ne sera pas sans intérêt pour les personnes qui comptent diriger leurs pas vers l'Italie, dans la saison la plus propice aux voyages, de savoir que la ville de Milan, à l'occasion de l'Exposition nationale italienne, a préparé également des surprises aux amateurs de l'art ancien. La municipalité ayant fondé, il y a trois ans à peu près, un nouveau Musée dans une localité qui se trouve aujourd'hui entourée par les galeries temporairement bâties pour y recueillir les produits industriels, la Direction de ce musée a bien voulu en enrichir le contenu pour la durée de l'Exposition en y destinant une salle à une exhibition spéciale de différents objets prêtés par des particuliers de Milan et de quelques villes voisines. Parmi les choses les plus remarquables, nous avons à signaler une vitrine contenant une collection de bronzes, quatre-vingts pièces à peu près appartenant à Mme Sophie Mylins. On y remarque des statuettes admirables de l'école de Donatello, de Riccio, de Jean de Bologne : un ensemble d'une richesse et d'un choix dignes des plus précieuses collections de l'Europe. Une série de tapisseries italiennes et flamandes du XVIe siècle, parmi lesquelles se distinguent celles de la cathédrale, exécutées pour les Gonzague sur les dessins de Jules Romain, servent à décorer une partie des parois ; le reste est occupé par les tableaux, en partie appartenant à l'ensemble des legs constituant la Pinacothèque du Musée artistique municipal et en partie prêtés pour la circonstance.

Un portrait d'une vérité surprenante par Antonello de Messine, un petit Lotto charmant, une demi-figure de l'excellent portraitiste J.-Bapt. Moroni, une Madone du Corrège, enfin un petit panneau de Paul Potter, forment les morceaux les plus beaux et les plus importants de la Pinacothèque ; nous devons y ajouter cinq petits panneaux de Gaudenzio Ferrari représentant le Christ et les apôtres et récemment adjoints au Musée. Quant au complément temporaire fourni par des amateurs privés, nous devons rappeler plusieurs Madones des peintres locaux du siècle d'or, tels que Borgognone, Luini et Gaudenzio Ferrari, plusieurs tableaux du Moretto de Brescia, un sujet érotique de Paris Bordone, un grand carton du Pordenone et plusieurs portraits très fins et très distingués.

En même temps la ville de Milan se trouve enrichie d'un Musée hors ligne par l'ouverture qui vient d'être faite de la fondation Poldi-Pezzoli, où

l'on trouve réunies des richesses artistiques de toute sorte dans un appartement des plus splendides, richesses auxquelles la *Gazette* devra tôt ou tard donner une attention toute particulière.

Je ne dois pas non plus omettre de dire que dans les salles de ce musée on a ouvert au public une exposition temporaire de dessins appartenant à plusieurs particuliers : près de 400 pièces, parmi lesquelles figurent bien des productions rares et dignes d'exciter l'envie des connaisseurs les plus raffinés.

G. F.

CORRESPONDANCE DE BELGIQUE

—

Fidèle à sa tradition, la Société belge des Aquarellistes a ouvert pour la vingt-septième fois ses portes, le 1er mai. Elle avait déserté son local habituel pour s'installer définitivement dans les salles du premier étage du nouveau palais des Beaux-Arts, et il semble que le changement ne lui ait pas porté bonheur. A coup sûr, l'Exposition actuelle n'a pas l'éclat auquel on était accoutumé.

Beaucoup d'Italiens et peu de Français. Tant mieux pour les amis de l'horlogerie ! Mais, pour ma part, je n'aime que médiocrement tous ces merveilleux petits faiseurs de petites mécaniques auxquelles il ne manque, pour fonctionner, que l'huile de la vie — l'huile essentielle. Il n'en est pas un qui sache abdiquer les malices de l'exécution, le faire prétentieux et guilloché, les jus coulés dans le moule bridé des formes. Patientotypie que cet *Intérieur d'une maison arabe* de Bartolini, ce *Bonjour* de Bignani, cette *Terrasse du couvent* de Cabianca, cette *Confession* de Cipriani, cet *Arc de Titus* de Joris, cette *Befana* de Tusquets ! Est-ce à dire que ces aquarelles, polies comme des joyaux, manquent de talent? Bien au contraire ; le talent s'y étale en dose considérable, mais tendu, d'une acuité persistante à laquelle on préférerait une émotion, même furtive, un accent imprévu et soudain, et surtout l'oubli de cette pratique apprise, monotone à la longue, et qui les rend presque pareilles les unes et les autres.

Je mets à part toutefois les cinq envois de M. de Albertis, toute une gerbée de vives impressions piquetée de flambantes paillettes, avec la soudaineté du mouvement pris sur nature, le chatoiement indécis et flottant des colorations qui bougent. L'*Artillerie italienne*, particulièrement, est d'un jet rare, presque improvisé, qui rend bien, à force de promptitude dans l'exécution, la confusion d'une mêlée.

La note de Mme de Rothschild est plus écrite, avec légèreté cependant : sa *Maison de Castor et Pollux*, souvenir épinglé dans sa fleur d'une excursion à la nécropole pompéienne, s'enveloppe de tons frais, comme un bouquet : des diaprures roses, cyprin, bleu turquoise, vert émeraude, traînant sur les marbres, inondent les dalles, mettent partout leurs fines pâleurs décolorées par le temps, dans le ruissellement d'une lumière blonde. La gamme au contraire s'exaspère chez M. de Beeckman ; son *Tombeau de Mahomet*, d'un faire brillant, qui ne cache pas assez le dégingandé du dessin, s'allume d'un embrasement de tons vénitiens sur un beau fond turquoise profond et doux.

Très chaude aussi la palette de M. Const. Meunier dans les différents morceaux de pratique délibérée et de hardie virtuosité. Le sang des coloristes éclate dans la garçonnette à chapeau retroussé qu'on voit, crânement déhanchée, le poing sur le côté et l'œil flambant, se préparer à la parade (*La Foire*), sous les rouges mordants de son corsage bombé à la gorge. Le *Paysan à abançon* est une bonne étude de caractère à laquelle je préférerais peut-être encore le *Gamin d'usine*, balafré de suie et de cambouis, et qui semble détaché du grand tableau de l'*Usine*, l'envoi du peintre au Salon.

Cela m'amène à parler de la figure. Il n'y en a pas beaucoup aux Aquarellistes : la tache constellée des paysages les tente plus que les fermes accents avec lesquels il faut savoir exprimer l'homme. On remarque avec un intérêt d'autant plus vif le *Poddleur brassant le bain* de M. C. van Camp : le gaillard, membré comme un athlète, se détache sur les fonds incendiés de l'usine avec des rutilements sourds coupés d'ombres fuligineuses. Il y a aussi beaucoup de talent de mise en scène dans le *Souvenir de la Fête patriotique* de 1880 : c'est gai, clair, allumé, d'une drôlerie un peu forcée dans les types. Et comme contraste, voici une *Jeune Femme*, en bleu marine, les mains et les joues pâles, d'une distinction quasi anglaise. C'est avec la fine personne de M. Ch. Hermans, profilée sur un fond de mer blanc d'argent, la meilleure note féminine du Salon. Celles de MM. Pierre et David Oyens, tout étonnantes que les rend une facture endiablée, pèchent peut-être par un peu de lourdeur.

Chez M. Emile Claus, un nouveau venu dans la petite académie des Quarante, c'est la simplicité des moyens qui me charme. J'aime particulièrement, et plus encore que son grand morceau *l'Ablution*, d'un gris très fin pourtant, ses petites *Lavandières*, silhouettées dans les pâleurs flottantes de la buée, avec des délicatesses de ton exquises, et son *Verger*, tout écaillé de soleil et mordu d'ombres transparentes, dans une paix profonde d'après-midi.

M. Kathelin nous montre aussi des *Lavandières* alignant, autour d'un cuveau immense, de sveltes silhouettes juponnées de rouge, avec un peu de monotonie produite par le retour obstiné des mêmes tons.

Les cinq aquarelles de M. Hoeterick, en revanche, s'incendient d'un amusant pif paf de fusées ; ce serait parfait si l'indécision du dessin ne faisait tort à l'animation du coloris.

C. L.

(*A suivre.*)

LA PYRAMIDE D'OUNAS

—

Dans la dernière séance de l'Institut égyptien, M. Brugsch a rendu compte des dernières fouilles exécutées par l'ordre et sous la direction du regretté Mariette. Il s'agissait de trois des pyramides de Sakkarah qui étaient restées inexplorées jusqu'à ce jour : l'une était vide et muette, les deux autres ont rendu à la science les inscriptions et les sarcophages de deux rois de la VIe dy-

nastie, Papi et son fils Mirenzi. Nous avons le plaisir de pouvoir annoncer que les premières fouilles entreprises sous les ordres de M. Maspéro ont été non moins heureuses.

Une pyramide appartenant à un groupe différent a été ouverte le 28 février dernier, et quelques estampages faits à la hâte par les reïs des failles, permirent dès lors de reconnaître qu'on avait mis la main sur le tombeau du roi Ounas. Le 8 mars, M. Maspéro, accompagné de M. Vassali-Bey, conservateur, de M. Emile Brugsch, conservateur-adjoint, et de M. Arthur Rhoné, attaché à la nouvelle école d'archéologie française, se rendit sur les lieux et pénétra dans l'intérieur de la pyramide. Les voleurs d'époque gréco-romaine et les fouilleurs arabes du Moyen-Age y étaient entrés avant lui, et c'est le chemin qu'ils s'étaient frayé qu'il lui fallut suivre. Un boyau de deux pieds de haut sur autant de large aboutit derrière la première herse dans un premier chambre à moitié ensablée, au fond de laquelle s'ouvre le couloir qui mène aux chambres funéraires. Ce couloir, dont la longueur totale est d'une vingtaine de mètres environ, est barré trois fois par d'énormes herses en pierre que les fouilleurs n'ont eu garde de forcer : ils les ont contournées et le couloir irrégulier qu'ils ont creusé à cet effet est si étroit qu'un homme un peu fort ne pourrait pas s'y engager.

Aucune pyramide peut-être n'est plus difficile d'accès, mais aucune ne récompense mieux l'explorateur de ses peines. La dernière herse franchie, le couloir recommence d'abord en granit poli, puis en calcaire compacte de Tourah. Les deux parois latérales en calcaire sont couvertes de beaux hiéroglyphes peints en vert, et le plafond semé d'étoiles de même couleur. Ce couloir débouche enfin dans une chambre à moitié remplie de débris, sur les murs de laquelle l'inscription continue : à gauche, un couloir conduit dans une chambre basse à trois niches, qui devait servir de *serdâb* à garder les statues; à droite, un autre couloir aboutit à la chambre du sarcophage. Le serdâb est nu, mais la chambre du sarcophage est couverte d'hiéroglyphes comme la précédente, à l'exception de la paroi opposée à l'entrée. Cette paroi, de l'albâtre le plus fin, est revêtue d'une couche d'ornements peints du plus bel effet. Le sarcophage est en basalte noir, sans inscription; le couvercle en a été jeté bas dans un coin de la chambre et le corps arraché pour le dépouiller. Un bras presque complet, les morceaux du crâne, une côte du roi Ounas sont déjà venus rejoindre au Musée la momie du roi Mirenzi : peut-être retrouvera-t-on dans les débris qui jonchent la chambre de quoi reconstituer tout ou partie du squelette. Le dallage de la chambre a été brisé, mais les fouilleurs ont été arrêtés par la roche vive, après avoir creusé un trou d'un pied et demi de profondeur environ.

Le texte qui couvre les parois de la chambre est identique, sinon entièrement, du moins pour la plus grande partie, au texte qui couvre la tombe du roi Papi, il a même sur celui-ci l'avantage d'être complet. M. Maspéro, à qui M. Mariette avait confié en septembre dernier, les estampages du tombeau de Papi, a reconnu immédiatement certaines formules et certaines phrases qui l'avaient déjà frappé une première fois. La présence de ces deux textes dans la chambre même du mort a confirmé d'une manière précieuse les théories qu'il avait exposées pendant quatre ans au Collège de France sur la disposition des tombeaux égyptiens. Quant aux textes, ils renferment une composition analogue à celle qui couvre certains tombeaux thébains peu connus, et sans présenter des difficutés bien considérables, ils demandent une étude attentive à qui veut les comprendre.

M. Maspéro, encouragé par ce premier succès, a donné l'ordre d'ouvrir une seconde pyramide : il veut vérifier sur les lieux mêmes une idée qui n'est pas celle des égyptologues en général, mais qu'il a défendue depuis de longues années. On admet entre la VI et la X^e^ dynastie un grand vide monumental qu'on ne sait comment remplir. M. Maspéro a toujours pensé que ce vide n'existait pas. Il avait observé que les pyramides sont classées pour ainsi dire du nord au sud, celles de la IV^e^ dynastie à Gizeh, celles de la V^e^ à Abouxâ, celles de la XII^e^ au Fayoum ; les fouilles de Mariette et les siennes placent les rois de la V^e^ et de la VI^e^ à Sakkarah. M. Maspéro pensait et pense de plus en plus que les pyramides situées entre Sakkarah et le Fayoum appartiennent aux souverains des VII^e^, VIII^e^, IX^e^ et X^e^ dynasties. L'avenir montrera s'il a raison : quoi qu'il arrive, la science ne pourra que profiter aux fouilles nouvelles qu'il entreprend.

(*Moniteur officiel égyptien.*)

BIBLIOGRAPHIE

Quelques preuves sur Jean Cousin, par J. Lobet, plaquette ornée de 32 gravures et de trois portraits de Jean Cousin. Librairie Renouard, Paris.

Un mot seulement pour signaler cette intéressante brochure. Le nom de Jean Cousin soulève des problèmes tellement ardus qu'il serait téméraire d'aborder la critique de n'importe quel fait ou document le concernant, sans avoir de l'espace devant soi et être armé de toutes pièces. Ce que l'on sait de plus précis au sujet de Jean Cousin, c'est que sa biographie est toujours à faire. L'œuvre et la vie du grand artiste se dérobent sous des voiles tellement épais que tout le bon vouloir, toute la science des érudits viennent s'y heurter comme devant un mur. M. Lobet compte au nombre de ces infatigables chercheurs que ne rebutent ni le temps ni la peine. Le moins que lui doivent les curieux, c'est la reconnaissance de ses efforts et de l'ingéniosité de ses vues. Nous nous rangerons modestement parmi les curieux, laissant à d'autres le soin d'apprécier le degré de probabilité que présentent les preuves nouvelles exposées dans son intéressante brochure.

A. DE L.

La Sculpture au Salon de 1880, par Henry Jouin, brochure de 80 pages. E. Plon, éditeur.

Voilà huit ans déjà que M. Jouin a entrepris cette publication annuelle : sa durée est la meilleure preuve du succès qu'elle a obtenu, et qui est, du reste, amplement justifié par le talent de l'auteur et par l'intérêt du sujet.

A. DE L.

Emigration et Chouannerie : Mémoires du général Bernard de la Frégeolière. 1 vol. in-8°, de 378 pages. Jouaust, 1881.

Ceci est un livre d'histoire : nous n'avons pas à l'analyser. Tout au plus nous permettrons-nous de le signaler à l'attention des écrivains qui ont entrepris ou entreprendront de jeter un peu de lumière sur des événements mal connus et mal jugés, quoiqu'ils datent d'hier. M. le vicomte de la Frégeolière en faisant connaître la vie de son bisaïeul a eu la double pensée d'honorer une mémoire qui lui est chère à juste titre, et d'affirmer sa fidélité au drapeau qu'ont défendu ses ancêtres. Ces mémoires intéresseront vivement tous ceux qui les liront, monarchistes ou républicains, car c'est une œuvre vécue et racontée sans emphase.

Enfin, la *Librairie des Bibliophiles* les a encadrés dans une édition magnifique. Grâce aux soins et aux exigences également infatigables de M. de la Frégeolière, nous avons là une œuvre de typographie d'une perfection absolue. Le tirage en a été restreint, trop peut-être pour un livre d'histoire ; c'est la seule critique que nous puissions nous permettre.

A. DE L.

—

L'Année artistique

L'éditeur Quantin vient de faire paraître, avec un véritable luxe typographique, la troisième série de l'*Année artistique* (1880-1881), dont les précédentes éditions ont obtenu un succès si mérité. La réputation de cet ouvrage est maintenant européenne. Le tome III de cet annuaire de l'art augmente encore, s'il est possible, le nombre des renseignements fournis par les deux premiers ; la plupart des chapitres du livre ont la valeur d'études absolument originales. On trouve là un répertoire complet qui comprend les budgets artistiques de tous les pays, les noms de toutes les personnes qui composent les administrations des beaux-arts, musées, sociétés d'art, etc., etc.

Naturellement la France occupe la plus large part dans l'*Année artistique*. On a entassé là tout ce qui peut servir à l'histoire ou satisfaire la curiosité des artistes et des amateurs. Le livre de M. Victor Champier ne laisse rien passer et relève avec un soin minutieux absolument tout ce qui rentre dans son cadre. Il est, pour tout dire en un mot, indispensable pour tous ceux qui aiment à être renseignés sur tout ce qui concerne l'art et les artistes.

—

Sous le titre de *Numa Roumestan*, le journal *l'Illustration* commence la publication d'un roman inédit d'Alphonse Daudet, ce roman qu'on attend depuis fort longtemps et qui avait été annoncé d'abord çà et là, sous le titre de *Nord et Midi*. C'est un homme du Midi, un Tartarin politique, que le romancier très populaire et très délicat met en scène aujourd'hui. Roumestan se meut, s'agite dans le milieu fiévreux du monde politique actuel. On essaiera de soulever le masque qui le couvre. On voudra mettre des noms sous les pseudonymes de Daudet.

L'*Illustration* fait de grands frais pour ce roman nouveau. Elle le publie en supplément, elle en donne deux chapitres à la fois, autant en un seul numéro qu'en pourrait contenir un journal quotidien en une semaine ; ces chapitres sont admirablement illustrés par le peintre Bayard, dont les compositions sont tout à fait hors de pair Ce sera vraiment un double succès. Jamais Alphonse Daudet n'a trouvé de tableaux aussi délicats, de détails aussi amusants, une intrigue aussi attirante et n'a rencontré un artiste plus ingénieux et plus inspiré pour les traduire avec son crayon. *Numa Roumestan*, ainsi illustré et publié de la sorte, marquera une date dans l'histoire du roman et du journalisme de notre pays.

—

Le Siècle, 18 mai. — Le prix du Salon, par Henry Havard.

La France, 19 mai. — Le jury du Salon, par Marius Vachon.

Saint-Nicolas, n° 25. — Texte, par E. Desbeaux, Raoul de Najac et Mélanie Talandier. — Illustrations par E. Bayard, A. Poirson, Kauffmann, E. Traviès, Sphin, Gaillard.

Librairie Ch. Delagrave, à Paris, et chez tous les libraires.

Les Artistes modernes, par Eug. Montrosier, n° 7. — Eugène Lambert et J. Caraud. Croquis de ces artistes et héliogravures Goupil. H. Launette, éditeur, 22, rue de Vaugirard.

Le Tour du Monde, 1063e livraison. — La Belgique, par M. Camille Lemonnier. — Texte et dessins inédits. — Dix dessins de Taelemans, Ph. Benoist, Barclay, A. Deroy, C. Chauvet, E. Verdyen, A. Hubert, Mellery, J. de La Hoëse et H. Clerget.

Journal de la Jeunesse, 442e livraison. — Texte, par Louis Rousselet, J. Girardin, Lucien d'Elne, Mme de Witt, née Guizot, et Et. Leroux. — Dessins : Pranichnikoff, Zier, A. de Bar.

Bureaux à la librairie Hachette et Cie, 79, boulevard Saint-Germain, à Paris.

The art Journal, mai. — Les gravures de Méryon, par Frederick Wedmore.

Academy, 7 mai. — La Royal Academy (1er article), par J. Comyns Carr. — La Grosvenor Gallery (1er article), par Cosmo Monkhouse.

A henæum, 7 mai. — La Royal Academy (2e article). — L'exposition de la Grosvenor Gallery (2e et dernier article).

OBJETS D'ART — AUTOGRAPHES

TABLEAUX ANCIENS ET MODERNES

ANTOINE BAER

Expert

Paris, 2, rue Laffitte

Tableaux

des écoles

Hollandaise, Flamande et Allemande

provenant des collections

Kalbrenner, van Saceghen, Ch. Patureau, van den Schrick, Tardieu (1842) Colonel Bourgeois, H. de Kat, Pierard, Vilain XIV, van Brienen, de Morny et autres.

ET DES

OBJETS D'ART

composant la collection

de feu

M. CHRISTOPHE VAN LOO

VENTE

pour cause d'indivision

HOTEL DROUOT, SALLE N° 1

Le mercredi 25 mai 1881, à deux heures

Me CHARLES PILLET, commissaire-priseur, rue Grange-Batelière, 10.

M. GEORGE	M. CH. MANNHEIM
expert	expert
12, rue Laffitte	7, rue St-Georges

M. VICTOR LE ROY, expert des Musées royaux de Belgique, rue des Chevaliers, 18, à Bruxelles,

CHEZ LESQUELS SE DISTRIBUE LE CATALOGUE

EXPOSITIONS :

PARTICULIÈRE	PUBLIQUE
le lundi 23 mai 1881	le mardi 24 mai 1881

de une heure à cinq heures

TABLEAUX

PAR

COROT, COURBET, DECAMPS, FROMENTIN, GERVEX, HUMBERT, ISABEY, INGRES, MOREAU (GUSTAVE), DE NEUVILLE, PILLE, VOLLON, ZIEM, ETC.

OBJETS D'ART

Faïences italiennes, françaises et autres. Meubles, bronzes d'art, tapisseries

Composant la collection

DE FEU M. LEPEL-COINTET

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 8

Les jeudi 9 et vendredi 10 juin 1881, à 2 h.

Me CHARLES PILLET, commis priseur, 10, r. Grange-Batelle.	M. de CAGNY, commissaire-priseur, 1, rue Rossini
M. CH. MANNHEIM, expert : 7, r. Saint-Georges	M. GEORGES PETIT expert 7, rue Saint-Georges

EXPOSITIONS

Particulière :	*Publique :*
le mardi 7 juin,	le mercredi 8 juin

de 1 h. à 5 heures

MONNAIES ROYALES

DE FRANCE

de

LA TROISIÈME RACE

Médailles et Monnaies papales, Jetons, Livres de Numismatique, Médailliers

Provenant de la collection de M. B. D. E.

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 5,

Les lundi 23 et mardi 24 mai 1881, à 2 heures précises.

Me MAURICE DELESTRE, commissaire-priseur, rue Drouot, 27,

Assisté de MM. ROLLIN et FEUARDENT experts, rue de Louvois, 4,

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

Exposition, le premier jour de la vente, de midi à 2 heures.

BEAU MOBILIER ARTISTIQUE

Deux ameublements de salon en tapisserie Louis XVI

Meubles anciens et de style, Bronzes, Marbres

Porcelaines de Saxe et autres

Faïences françaises

BEAUX BIJOUX, DIAMANTS

Argenterie

TABLEAUX ANCIENS et MODERNES

TRÈS BELLES TAPISSERIES

DES XVIe ET XVIIe SIÈCLES

Grand Tapis de salon, Tapis d'Orient

Vente par suite de départ

HOTEL DROUOT, SALLE N° 3

Lundi 23, mardi 24 et jeudi 25 mai, à 2 h.

Me ESCRIBE	M. BLOCHE
com.-pr.	expert
6, rue de Hanovre	44, rue Laffitte

Exposition publique, dimanche 22 mai.

TABLEAUX

ANCIENS ET MODERNES

AQUARELLES ET DESSINS

GRACIEUSES COMPOSITIONS

DE

Boilly, Fragonard, Schal, etc.

Grands et beaux portraits de Louis XV et Marie Leczinska

attribués à **Carle van Loo**

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 7

Le mardi 24 mai 1881, à deux heures précises

Me DELAHAYE, commissaire-priseur, rue de la Victoire, 43;

M. FÉRAL, peintre-expert, faubg Montmartre, 54,

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

Exposition publique, le lundi 23 mai 1881, de 1 à 5 heures.

E. LOWENGARD

26, rue Buffault, 26

près la rue de Châteaudun

Spécialité de Tapisseries, d'Étoffes et d'Ameublements anciens

OBJETS D'ART ET DE CURIOSITÉ, ETC.

BOISERIES ANCIENNES

B. SOMMER

rue de Richelieu, 92.

Objets d'Art anciens de la Chine et du Japon

Spécialités de pièces d'Echantillons

FAIENCES et PORCELAINES

ARMES, BRONZES, EMAUX

PROVENANCE DIRECTE

COLLECTION DOUBLE

OBJETS D'ART

ET DE

RICHE AMEUBLEMENT

Suite importante d'anciennes porcelaines de Sèvres, pâte tendre

ÉMAUX PAR PETITOT

Miniatures par Van BLARENBERGHE

Orfèvrerie ancienne, armes européennes et orientales

Magnifique Pendule en Marbre blanc par FALCONET

Superbe Lustre en cristal de roche, remarquables bronzes d'ameublement et meubles des époques Louis XIV, Louis XV et Louis XVI

MAGNIFIQUES MEUBLES DE SALON COUVERTS EN TAPISSERIES DES GOBELINS ET DE BEAUVAIS

TRÈS BELLES TAPISSERIES DES GOBELINS & DE BEAUVAIS

Charmant Boudoir décoré de peintures par VAN SPAENDONCK

Belles Boiseries du temps de Louis XIV

Tableaux anciens

LIVRES PRÉCIEUX

Dont la Vente aura lieu en l'Hôtel DOUBLE

9, Rue LOUIS-LE-GRAND, 9

Le LUNDI 30, MARDI 31 MAI, MERCREDI 1er JUIN et les trois jours suivants

Commissaire-priseur, **Me CHARLES PILLET**, 10, rue de la Grange-Batelière

EXPERTS :

Pour les objets d'art : **M. CH. MANNHEIM**, 7, rue Saint-Georges

Pour les tableaux :
M. FERAL, Peintre
54, faubourg Montmartre

Pour les livres :
M. PORQUET
1, quai Voltaire

Chez lesquels se trouve le Catalogue

EXPOSITIONS :

PARTICULIÈRE :
Vendredi 27 et samedi 28 mai 1881

PUBLIQUE :
Dimanche 29 mai 1881

De 1 heure à 5 heures

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

GRANDE IMPRIMERIE. — G. V. Larochelle, imp., 16, rue du Croissant. — Paris.

N° 22 — 1881. BUREAUX, 8, RUE FAVART. 28 mai.

LA

CHRONIQUE DES ARTS

ET DE LA CURIOSITÉ

SUPPLÉMENT A LA *GAZETTE DES BEAUX-ARTS*

PARAISSANT LE SAMEDI MATIN

Les abonnés à une année entière de la Gazette des Beaux-Arts *reçoivent gratuitement la* Chronique des Arts et de la Curiosité.

PARIS ET DÉPARTEMENTS :

Un an. . . . . 12 fr. | Six mois. . . . . 8 fr.

AVIS A MM. LES ABONNÉS

A partir d'aujourd'hui, la Chronique *ne paraîtra plus que tous les quinze jours, suivant l'usage adopté pendant la saison d'été.*

Le prochain numéro portera la date du 11 juin.

MOUVEMENT DES ARTS

Vente Andrieux

La vente des tableaux, aquarelles et dessins offerts par les artistes à la famille Andrieux, a produit la somme de soixante-huit mille francs.

Parmi les toiles ou aquarelles qui ont été le plus vivement disputées, citons : un Porte-étendard de *Detaille*, 4.400; une aquarelle de *Meissonier*, 4.600; une d'*Heilbuth*, 1.000; des Chats, de *Lambert*, 2.550; un paysage, de *Jules Dupré*, 1.690; un *Gustave Moreau*, 1.625; l'esquisse du *Mendiant*, de *M. Bastien-Lepage*, 850.

Succession de M. le comte de V...

MM. Ch. Pillet et Féral

F.-H. Drouais, portrait du comte de Rigaud de Vandreuil, 41.000 fr. — Mme *Vigée-Lebrun*, la duchesse de Guiche, 15.000 fr. — Lady Perceval, 2.600 fr. La vente ne comprenait que ces trois tableaux.

CONCOURS ET EXPOSITIONS

Les médailles d'honneur au Salon

Conformément à l'article 18 du règlement du Salon, les artistes exposants se sont réunis jeudi, au Palais de l'Industrie, à l'effet de procéder au vote de la médaille d'honneur pour les quatre sections de l'Exposition (peinture, sculpture, architecture, gravure).

Le scrutin, ouvert à neuf heures du matin, a été fermé à cinq heures du soir.

Section de peinture. — Président, M. Thomas. — Votants, 481; majorité absolue, 161.

Ont obtenu :

MM. Paul Baudry, 246 voix; De Neuville, 57; Henner, 38; Georges Bertrand, 24; Bouguereau, 11; Cazin, 9; Bastien-Lepage, 9; Henri Lerolle, 6.

Viennent ensuite MM. Puvis de Chavannes, 4; Jules Lefebvre, 4; Benjamin Constant, 3; Comerre, 3; Maignan, 3; J. Blanc, 3; Laugée, 2; Detaille, 2; François Flameng, 2; Gervex, 1; Manet, 1.

Bulletins blancs, 23.

La médaille d'honneur pour la section de peinture a été accordée à M. Paul Baudry. L'ouvrage couronné représente la *Glorification de la Loi*.

Section de sculpture. — Président : M. Busson. — Votants, 213; majorité, 72.

Ont obtenu :

MM. Allar, 70 voix; Gautherin, 49; Barrias, 18; Coutan, 14; Idrac, 19, etc. Bulletins blancs, 18.

La majorité des suffrages fixée au tiers des votants plus un par le règlement n'ayant été atteinte par aucun des candidats et le vote étant limité à un seul tour de scrutin, il n'y a pas, par conséquent, de médaille d'honneur de la sculpture.

M. Allar, qui a obtenu le plus de voix, avait exposé un groupe en marbre la *Mort d'Alceste;* M. Gautherin, qui a obtenu le plus de suffrages après M. Allar, avait exposé aussi un groupe en marbre, le *Paradis perdu.*

Section d'architecture. — Votants, 42. Majorité, 15.

Ont obtenu :

MM. Formigé, 15 voix ; Hermant, 5 ; Brune, 5. Bulletins blancs, 13.

En conséquence, M. Formigé est proclamé lauréat de la médaille d'honneur dans la section d'architecture.

M. Formigé avait exposé un *Projet de restauration de l'église de Coustouges* (Pyrénées-Orientales).

Tout dernièrement M. Formigé a concouru pour le monument à ériger à Versailles en mémoire de la première Constituante et son projet, exécuté en collaboration avec M. Coutan, statuaire, a été classé premier.

Section de gravure. — 75 votants.

Le lauréat de la grande médaille est M. Théophile Chauvel, auteur de deux gravures d'après la *Saulaie,* de Corot, et d'après le *Nid d'aigle,* de Théodore Rousseau. M. Théophile Chauvel a obtenu 35 voix.

Il reste à décerner par le jury les autres médailles et récompenses.

Le Salon restera fermé à cet effet aujourd'hui samedi, dimanche et lundi. La réouverture aura lieu mardi matin, à huit heures ; la clôture définitive du Salon se fera le 20 juin au soir.

A la réouverture de l'Exposition, les tableaux récompensés porteront sur un cartouche la désignation de la récompense qui leur aura été décernée.

—

Conformément à ses statuts, la **Société libre des Beaux-Arts** ouvre un concours qui sera clos le 15 novembre prochain.

Héro et Léandre, tel est le sujet qu'on propose en ces termes :

« Héro, prêtresse de Vénus, était aimée du jeune Léandre. Il traversait chaque nuit l'Hellespont pour la voir. Un phare allumé sur le rivage servait à guider sa route. Le moment choisi est celui où la prêtresse reçoit Léandre sortant des flots. »

Le prix est de 500 fr. avec la médaille de la Société. Les artistes peuvent se procurer le programme du concours à la mairie du quatrième arrondissement et chez le président de la Société, 46, rue Jacob.

—

L'exposition des pastels de M. **de Nittis** obtient un vif succès au cercle de la place Vendôme. Nous reviendrons sur cet ensemble d'œuvres originales et charmantes. M. de Nittis, tout en restant l'artiste respectueux des enseignements de l'art traditionnel, y développe les qualités les plus rares d'un impressionnisme délicat.

—

Innovation à signaler dans l'exposition de la **Royal Academy of Arts** de Londres.

L'Académie Royale, qui dès son origine avait ouvert ses portes à la gravure sur métal, les avait tenues hermétiquement closes à la gravure sur bois : il y avait là une assez étrange anomalie dans le pays qui a longtemps tenu la tête dans cette section de l'art mis à la portée de tous et de l'illustration à bon marché.

Cette année elle a levé l'interdit qui durait depuis trop longtemps.

Dans la galerie n° IX, sous le numéro 1227, figure une gravure sur bois, la première qui ait été admise depuis la fondation de la Société : c'est *The music Lesson,* d'après sir Frederick Leighton, président actuel de la Société Royale.

On peut noter une particularité non moins remarquable : c'est que l'artiste graveur, admis enfin à cet honneur, est un Français, M. Albert Bellanger. Le bois qu'il a exposé à Londres, auprès des eaux-fortes, des burins et des manières noires, est du reste exposé également au Salon des Champs-Elysées (n° 4580) sous le titre de la *Leçon de musique.*

V. J. V.

Le budget des Beaux-Arts en 1882

—

Le rapport rédigé par M. Edouard Lockroy au nom de la commission du budget, sur le budget des Beaux-Arts, pour l'exercice 1882, vient d'être distribué aux membres de la Chambre des députés.

Ce document qui, il y a quelques années, ne comprenait guère que 20 ou 30 pages, devient de plus en plus volumineux ; aujourd'hui, sa pagination dépasse le chiffre de 150. Nous analyserons cet important travail dans notre prochain numéro.

NOUVELLES

—

*** Le conservateur des peintures et dessins du Louvre M. de Tauzia, envoyé par l'administration des Beaux-Arts à la vente de feu M. Bale, de Londres, vient d'y acquérir une œuvre admirable de Thomas Lawrence, le portrait de lord Whitworth, vice-roi d'Irlande et ambassadeur d'Angleterre en France lors de la signature de la paix d'Amiens (1802). Outre cet intérêt historique, ce portrait offre les plus précieuses qualités du maître anglais : noblesse et aisance de l'attitude, conception magistrale de la physionomie, richesse et puissance du coloris unies à la largeur et à la liberté de la facture. Le Louvre, si pauvre en œuvres de la grande école anglaise, ne possédait avant cette acquisition qu'un dessin de Lawrence. Le portrait de lord Whitworth a été gravé à la manière noire par Charles Turner.

*** La commission du Salon avait d'abord résolu de décerner à tous les exposants récompensés une médaille unique de la valeur de cent francs.

Mais les recettes devenant de jour en jour plus fructueuses, la commission est revenue sur sa décision et les médailles seront, comme les années précédentes, de différentes valeurs.

*** On peut voir au Salon, dans la section de sculpture, les maquettes en plâtre des projets du monument commémoratif de l'Assemblée constituante, monument qui doit être érigé à Versailles.

On se souvient que récemment ces maquettes étaient exposées à l'Ecole des beaux-arts, salle Melpomène.

*** Le ministère des beaux-arts vient de faire des commandes de bustes, destinés à orner les salles des séances de l'Institut. Pour l'Académie française : ceux de MM. Jules Favre, Thiers et Claude Bernard. Pour l'Académie des inscriptions et belles-lettres : celui de M. Mariette, l'égyptologue. Pour l'Académie des beaux-arts : celui du baron Taylor. Pour l'Académie des sciences morales et politiques : celui de Michelet.

*** Mme veuve Berryer vient de faire don à l'École des beaux-arts d'une somme de quatre-vingt mille francs, dont les intérêts seront employés à récompenser, chaque année, un des lauréats de l'École.

*** M Eugène Thirion a eu le n° 1 au concours ouvert par la ville pour un plafond destiné à la mairie de Bercy. C'est une œuvre considérable et très remarquable. Ce plafond sera découvert dans quelques jours, à la mairie du XII[e] arrondissement, avenue Daumesnil.

NÉCROLOGIE

Nous avons la douleur d'annoncer la mort de M. **Benjamin Fillon.** Notre excellent collaborateur et ami a succombé aux suites d'une maladie dont il souffrait depuis longtemps, à La Court-Saint-Cyr, en Talmondais, où il résidait habituellement. Nous analyserons prochainement les travaux de M. Benjamin Fillon qui a rendu à l'histoire, à l'art et à l'archéologie les services les plus signalés.

L. G.

CORRESPONDANCE DE BELGIQUE

(Voir la précédente *Chronique.*)

Chez M. Hubert, le dessin n'est jamais abandonné : on sent l'artiste sûr de la ligne et qui la ploie à son gré. Son épisode des courses a un bel entrain; les chevaux s'enlèvent par-dessus les barrières, d'un grand mouvement qui signale une rare connaissance de l'hippiatrique. Exécution ferme, tenue, un peu trop égale peut-être. Il y a plus d'ondulation et de souplesse dans les *Chaloupes de pêche sur l'Escaut :* l'eau allonge sa ligne verdâtre au bas d'un ciel lamé d'argent, d'une transparence infinie ; c'est le matin : deux barques naviguent de conserve et l'on se figure une idylle d'amour dans une plénitude de joie.

C'est une idylle aussi que les *Fiancés* de M. X. Mellery. Raides dans leurs godrons comme des potiches, l'œil vague et noyé dans un bleu faïence, ils représentent étonnamment la placidité hollandaise : impossible de se méprendre sur l'existence qu'ils mèneront ensemble quand ils seront unis ; l'absence de passion les mettra à l'abri des tiraillements du ménage et, comme des fromages de Hollande, ils mûriront dans la paix et les vertus.

M. Mellery est une physionomie à part dans l'art belge ; on le reconnaît de loin à ses accents sobres, à son dessin un peu archaïque, à la franchise et à l'intensité de ton de ses toiles. Témoin encore la *Convoitise*, un fond d'assiette, dirait-on, tant la pâte en est fine et rappelle les pâtes bleuâtres de la céramique, et les *Brasseurs*, deux Vitellius à la carrure débordante, juchés sur leur siège comme sur un trône.

Dans le paysage, c'est toujours M. Stacquet qui l'emporte pour la transparence et la légèreté ; on n'indique pas plus simplement que lui un effet. Sa *Plage* et son *Printemps* dégagent une sensation d'espace et de renouveau. M. Uytterschaut recherche plutôt la solidité, le ton tenu, l'indication ferme des dessous : dans ses *Fleurs*, son *Verger* et ses *Vues de Bruges*, l'exécution est arrêtée avec un souci marqué de la forme et de la perspective.

Il faudrait citer encore les vues rapportées de Jérusalem par les deux frères de Vriendt, pages soyeuses et blondes, les cadres de M. Heunebicq, l'*Ancien marché* de M. Pecquereau, enfin les morceaux de M. Goethals, Huberti, Mols, Rochussen et Roelofs.

C. L.

P.-S. — Au moment du courrier, je reçois communication des nominations et promotions d'artistes dans l'ordre de Léopold. Sont promus : grand cordon : M. Gallait; grand officier : MM. Balat (l'architecte du palais des Beaux-Arts), de Keyzer et Alf. Stevens, peintres, Simonis et Geefs, sculpteurs ; officiers : MM. de Curte (l'architecte du monument de Léopold Ier à Laeken), Fassin et Bourré, statuaires, de Knyff, Alf. Verwée, Eug. Smits, peintres, Van der Haeghen, secrétaire de la Société des Beaux-Arts de Gand. Je ne cite pas tous les noms, bien entendu. Parmi les nouveaux décorés figurent MM. Agneessens, Artan, Baron, Hennebicq, Heymans, van Beers, Verhas, Oyens, Verheyden, peintres, et MM. Mignon et Vincotte, sculpteurs.

Enfin quelques artistes français ont également reçu la croix : MM. Bouguereau, Breton, Constant et Cormon.

Ces différentes promotions et nominations se rapportent à la fois au dernier Salon de Gand et à l'Exposition rétrospective de Bruxelles.

DEUX PORTRAITS DESSINÉS PAR ALBERT DURER

Rapports artistiques entre l'Allemagne et la péninsule ibérique au XVIe siècle, à propos de *Albrecht Dürer e sua influencia na peninsula*, par M. Joaquim de Vasconcellos.

I

La collection de l'Albertine, à Vienne, si riche en souvenirs de Dürer, possède, entre autres dessins du maître, deux beaux portraits de personnages restés inconnus jusqu'ici.

Le premier de ces deux portraits montre un buste vu de trois quarts à gauche, coiffé d'une barrette épiscopale et couvert d'un ample vêtement à col droit; des mèches de cheveux fournies sortent des deux côtés de la calotte. Visage imberbe, aux traits assez accentués, respirant une intelligence méditative et une bonté un peu sévère. A droite, le monogramme à la plume.

Nous avons publié ce vif dessin dans la *Gazette des Beaux-Arts* (2e période, t. XVII, p. 321).

Il y a quelques mois, à Francfort, en examinant une curieuse série de médailles allemandes du XVIe siècle, nous avons reconnu sur plusieurs d'entre elles les traits de la figure anonyme (1).

Elles représentent, comme l'indique la légende, le cardinal-archevêque de Salzbourg, Mathaeus Lang de Wellenberg, personnage important dans les dernières années du XVe siècle et dans les premières du XVIe. Ce Lang fut secrétaire intime des empereurs Frédéric III et Maximilien Ier. On le trouve en rapports assez fréquents avec Dürer: celui-ci avait exécuté pour les tables astronomiques et géographiques de Johannes Stabius, dédiées au cardinal Lang, trois planches intitulées *Hemisphaerium ausirale, Imagines cœli septentrionàlis, Imagines cœli meridionalis* (Bartsch, 150-152). La troisième planche, datée 1515, porte la dédicace *Reverendiss. domino et illustriss. Principi Domino Matheo*, etc. A la même époque Dürer dessine à la plume, sur parchemin, un Christ pliant sous le poids de la croix et un homme, les mains jointes, fléchissant le genou, les deux se faisant pendant, accompagnés de versets latins dans l'esprit de l'*Imitation*, le second, orné des armoiries du cardinal Lang. Des branchages qui encadrent ces dessins en établissent la date approximative par leur analogie avec les enroulements du livre d'Heures de Maximilien. On retrouve encore les armoiries du cardinal sur une composition de Dürer qui semble destinée à un frontispice de livre; six Amours joufflus tiennent les armoiries et deux autres, placés en dehors de ce groupe, sur des chapiteaux de colonne, jouent de la musique; à la plume, sur papier à fond brun-rouge avec rehaut blanc (ces trois derniers dessins sont au Musée britannique (1). Enfin, dans une lettre à (Wolf) Stromer, attaché pendant un certain temps au service de Matheus Lang, Dürer s'exprime ainsi : « Mon très gracieux seigneur de Salzbourg m'a envoyé une lettre par son peintre-verrier. Je ferais volontiers tout ce qui peut être utile à celui-ci, car il doit acheter ici du verre et des matériaux. Voilà qu'il m'annonce qu'il a été dévalisé près de Freistadtlein (2 et qu'on lui a pris vingt florins. Il m'a demandé de l'adresser à vous, car son très gracieux seigneur lui a recommandé s'il avait besoin de quelque chose de vous le faire savoir. Donc, je l'envoie avec mon valet à Votre Sagesse. Je me recommande à vous. De Votre Sagesse, (le serviteur), A. Dürer (3). » On comprend que Dürer ait été appelé à faire le portrait d'un homme avec lequel il était en relations assez suivies. Il est probable que ce rapide dessin fut fait en 1518 lorsque Maximilien Ier vint à la Diète d'Augsbourg, suivi d'une cour brillante où devait figurer le cardinal. On sait que le maître de Nuremberg se rendit alors dans la vieille ville impériale et y fit son beau portrait de l'Empereur. En cette année 1518, Lang, né en 1468, avait cinquante ans; c'est bien l'âge qu'indique notre dessin.

Quant à l'autre portrait, c'est à M. Joaquim de Vasconcellos qu'on doit d'en connaître le modèle (4). Un jeune homme se présente en buste, de trois quarts, à gauche; visage d'une expression douce, au regard clair et bienveillant, nez court et un peu fort, bouche aimable, cheveux abondants et bouclés; barbe et moustaches soyeuses. La tête est couverte d'un chapeau tricorne en feutre dont les deux côtés sont relevés par un ruban fixé au sommet de la coiffure. Pelisse en épaisse fourrure laissant voir une sorte de chemise à plis, montant jusqu'au cou. Tout l'ensemble de la personne est un peu gros et accuse vingt-cinq à trente ans.

M. de Vasconcellos a pu établir l'identité du personnage grâce à une gravure accompagnée des quatre vers suivants :

DAMIANUS A GOES

Thucydides gentis enarrat gesta Pelasgæ
Romanis claret Livius in Decasin
Hic, alia ut taceam serâ data scripta senectâ,
Æthiopvm accepit momen ab Historia

Damianus de Goes, né en 1501, est une des figures les plus importantes de la grande époque du Portugal. Historien et géographe, il publie entre autres ouvrages une chronique du règne d'Emmanuel le Fortuné, une histoire des conquêtes portugaises dans l'Inde, et un travail considérable sur la religion et les mœurs des Ethiopiens. Diplomate voyageur, il est envoyé plusieurs fois en Flandres, où il passe une grande partie de sa vie,

(1) Ces médailles ont été reproduites dans le recueil numismatique de C. G. Heraeus, *Bildnisse der regierenden Fürsten und berühmter Männer von 14ten bis zum 18 Jahrh*, planche 4.

(1) V. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XVII, p. 321 et 322.

(2) Petite ville au sud de Nuremberg.

(3) L'original de ce billet se trouve dans la collection de M. Cornill, à Francfort.—V. Thausing, *Dürers Briefe*, etc., p. XI et 45.

(4) V. *Archeologia artistica*, t. I, fascicule IV, Porto, 1876 et *Goësiana, O retrato de Albrecht Dürer*, Porto, 1879.

et où il défend en 1542 Louvain contre les Français. A d'autres époques on le retrouve dans le Nord comme envoyé de Portugal, soit auprès de Sigismond I, roi de Pologne, soit auprès des souverains de Danemark et de Suède. Il séjourne dix ans en Italie et s'y met en rapports avec les Bembo et les Sadolet. On le rencontre encore à Fontainebleau où son talent musical et sa voix charmante le rendent agréable à François Ier. Son principal titre, comme l'indiquent les quatre vers de la gravure, paraît avoir été son histoire des Ethiopiens, c'est-à-dire des Abyssiniens. (*Fides religio moresque Æthiopum sub imperio presbyteri Johannis*, in-4°. Louvain, 1540.) Certaines réflexions de ce livre sur la religion de ces peuples, et surtout, sans doute, ses relations avec les humanistes réformateurs du Nord, Erasme, Melanchthon, Glareanus, etc., attirèrent sur lui les rigueurs de l'Inquisition. En 1571 il se voit dépouillé de sa charge de gardien général des archives et jeté dans les cachots du Saint-Office. Toutefois il semble que la sentence prononcée peu de temps après contre lui ait été adoucie, et qu'il ait pu faire le temps de sa captivité dans le monastère de Batalha. Du reste, ses dernières années et sa vie sont enveloppées d'obscurité. On croit cependant qu'il mourut dans sa propre maison en 1573, frappé d'une attaque d'apoplexie ou assassiné.

La gravure, malgré le monogramme dont elle est munie, n'a rien ou presque rien de commun avec le dessin de Dürer. Elle montre un homme d'au moins quarante ans, vieilli d'ailleurs par un burin peu souple et tenu d'une main lourde. Le costume est identique dans les deux œuvres. Quant aux traits du visage, quoiqu'ils soient ceux d'un même homme, il est vrai à deux époques assez éloignées de sa vie, ils présentent cependant une expression différente dans le dessin et dans la gravure. Le jeune modèle de Dürer a la figure bienveillante, éclairée d'une bonté tranquille, pleine de santé et de vie ; le Damiano de la gravure offre des traits amaigris et fatigués; le regard est morne et vitreux ; l'ensemble frappe par un air de raideur et de dureté qui vient avant tout de la brutalité d'un burin maladroit. Il est évident que le graveur n'a pas étudié son modèle d'après nature et qu'il n'a fait qu'interpréter le dessin d'autrui. Connaissant l'œuvre de Dürer, il l'aura utilisée pour l'aspect général de la physionomie et pour les détails de l'habillement; ne voulant pas s'arrêter en si beau chemin, il aura, sans scrupule, orné sa médiocre production du glorieux monogramme ; il n'ignorait pas quelle valeur vénale il ajoutait ainsi à un travail dont le mérite demandait à être rehaussé. La gravure est en sens inverse du dessin de Dürer (1).

Quand et où le maître de Nuremberg a-t-il vu Damiano ? On serait tenté de croire au premier abord que Dürer rencontra Goes chez ces facteurs du Portugal qui lui firent un si cordial accueil lors de son séjour à Anvers. Mais Goes ne séjourna dans les Flandres qu'à partir de 1523. En outre, à la date du voyage de Dürer aux Pays-Bas, il avait vingt ans à peine, âge bien inférieur à celui du portrait. Il faut donc supposer que Goes se rendit à Nuremberg dans les toutes dernières années de la vie de Dürer et qu'alors fut exécuté le dessin qui nous occupe. Du reste, Dürer et Damiano avaient un grand nombre d'amis communs qui durent facilement les mettre en rapport. Parmi eux Jacob Fugger, Peutinger, Amerbach, Melanchthon et surtout Erasme dont le nom et celui de notre maître se trouvent réunis dans une lettre de Goes au latiniste Ieronymo Cardoso : « Eodem ipso puncto, quo juvenis ille, cui epistolam tuam mihi reddendam commisisti, ingressus est cubiculum nostrum effigiem magni illi Erasmi Roterodami per Albertum Direnum (*sic*) suæ ætatis, inter germanos, eximium exculptorem, in manibus habebam. Eamque cum contemplari cœpissem, et tanti viri, hospitisque quondam felicissimi mei recordatio me in sublime sensum meorum arripuisset : Ecce de repente tu quasi ex insidiis, huic nostro solatio, tua epistola novum gaudium adjicere voluisti, etc. »

Les facteurs portugais à Anvers pouvaient aussi être des intermédiaires naturels entre Damiano et Dürer.

CHARLES EPHRUSSI.

(*A suivre.*)

(1) La gravure figure dans le recueil iconographique de Philippe Gall: *Effigies CL virorum versibus ariæ Montani ornatæ*. L'avant-dernier vers de la légende prouve qu'elle a été placée après coup au bas de la gravure.

BIBLIOGRAPHIE

A history of greek sculpture from the earliest times down to the age of Pheidias, par A. S. Murray, du département des Antiquités grecques et romaines au British Museum. 1 vol. in-8° de 295 pages, avec 11 planches et de nombreux bois dans le texte. — Londres, Murray, 1880.

M. Murray a, si je ne me trompe, fait ses études en Allemagne. Peut-être y est-il resté trop longtemps : il y a pris le goût des formules abstraites, des analyses subtiles et des longues dissertations. Mais les fonctions qu'il remplit au British Museum, l'une des collections les plus riches qui soient au monde, lui ont procuré l'inappréciable avantage de voir chaque jour quelques-uns des plus admirables restes de l'antiquité et de manier un nombre infini d'objets. De plus, il est allé plusieurs fois en Asie Mineure et en Grèce et son coup d'œil, déjà expert, l'est devenu encore plus par l'étude des monuments en place et restés dans leur milieu. Le livre que nous annonçons un peu tardivement doit à cette position privilégiée et à cette étendue de connaissances de son auteur un intérêt si vif que le lecteur pardonne volontiers la peine qu'il a à se reconnaître au milieu de phrases quelque peu enchevêtrées et de chapitres où la suite et les divisions naturelles des faits racontés ne sont pas toujours assez nettement marquées.

La variété, la sûreté des informations sont choses auxquelles les Anglais tiennent par-dessus tout ; ce sont aussi les qualités maîtresses de l'*Histoire de la sculpture grecque avant Phidias*. M. Murray est au courant de tout ce qui se publie, de tout ce qui se découvre ; le mérite n'est pas mince, à une époque où le sol du monde antique est remué de tous côtés, où les trouvailles se succèdent immédiatement l'une à l'autre, où

les archéologues perdent haleine à suivre le progrès des découvertes. Ne rien laisser échapper alors qu'il faut regarder de tant de côtés, tout noter dans sa mémoire, et mettre à sa vraie place tel marbre ou tel bronze à peine sorti de terre et que l'on a eu tout juste le temps d'examiner, ce ne sont pas choses aisées. M. Murray y parvient avec une sûreté de jugement qui lui fait le plus grand honneur.

Ce n'est pas que je sois sur tous les points d'accord avec lui, tant s'en faut, et si j'avais à ma disposition plus de place, je lui chercherais nombre de chicanes. Que le lecteur me permette d'en indiquer au galop quelques-unes. Je ne puis comprendre qu'après avoir vu les objets trouvés à Mycènes, doute encore de leur authenticité, car c'est apparemment ce que signifie son silence à leur sujet. Je m'étonne aussi qu'il oublie (p. 197) que le Callias consécrateur de l'Athéné d'Endoios, et celui qui érigea sur l'Acropole l'Aphrodite de Calamis, l'un fils de Phœnippos et l'autre fils de Didymias, ne sont pas le même personnage. Quelle singulière idée a-t-il encore, dans la stèle de Valanidéza, de considérer le nom d'Aristion comme celui du père de l'artiste, Aristoclès (p. 197)? Qui l'autorise à croire que le Zeus hypatos de Cléarchos de Rhégium fut en bois recouvert d'un placage de métal, au lieu d'être creux et formé de plaques repoussées et rivées (p. 91)? Je le trouve encore bien sévère pour Pausanias lorsqu'il lui conteste (p. 180) toute espèce de goût. Je ne découvre point, dans l'art primitif de l'Asie Mineure, *la sensualité et l'excès* qu'il lui reproche (p. 111 à 116), et je ne puis trouver que les qualités distinctives de Polyclète soient la *délicatesse*, le *raffinement* et la *grâce* (p. 258, 259). Je ne crois point non plus qu'on puisse reconnaître la manière de Calamis dans les sculptures du temple de la Victoire Aptère, lequel,—on peut, à mon avis, le tenir aujourd'hui pour certain, — est de 425. En revanche, j'accepte sans hésiter l'identification qu'il rejette, entre le Satyre de Latran et le Marsyas de Myron. Mais, en admettant même, ce qui ne paraîtra sans doute pas évident à tout le monde, que j'aie raison contre lui sur tous ces points, ce sont là des détails de peu d'importance et qui ne sauraient modifier l'excellente impression laissée par l'ensemble du livre.

Quelques chapitres sont particulièrement instructifs : celui surtout où M. Murray, à l'aide des coupes phéniciennes, reconstitue fort ingénieusement le bouclier d'Achille, décrit par Homère ; puis ceux où il étudie les frontons d'Égine et les métopes et frises du temple athénien désigné tout à fait à tort comme le temple de Thésée ; enfin le dernier du livre, dans lequel il discute l'existence de cette prétendue école de la Grèce du Nord, sortie tout d'une pièce du cerveau d'ordinaire mieux inspiré de Brunn. Il y a là une sagacité et une force de dialectique qui font vivement désirer que M. Murray ne s'en tienne pas à ce premier volume et nous donne bientôt le tableau de l'histoire de l'art pendant ce v^e^ siècle, sur lequel les fouilles d'Olympie viennent de jeter une si vive lumière.

O. R.

—

Journal de la Jeunesse, 443^e^ livraison. — Texte, par Louis Rousselet, M^me^ Barbé. Lucien d'Elne, M^me^ de Witt, née Guizot, A. Bertalisse et Anthyme Saint-Paul. — Dessins : Pranichnikoff, Vuillier, Taylor, Zier.

Le Tour du Monde, 1063^e^ livraison. — La Belgique, par M. Camille Lemonnier. — Texte et dessins inédits. — Neuf dessins de A. Stacquet, E. Verdyen, Barclay, H. Catenacci. A. Deroy, Ch. Goutzwiller, H. Clerget, Taylor et Th. Weber, avec une carte du Brabant méridional.

Bureaux à la librairie Hachette et C^ie^, 79, boulevard Saint-Germain, à Paris.

Academy : 14 mai. — Le Salon de 1881 (1^er^ article), par E. Pattison. — La Grosvenor Gallery (2^e^ article), par Cosmo Monkhouse. — L'Exposition de l'œuvre de M. Herbert, par C. M.

21 mai.—La Royal Academy (2^e^ article), par J. Comyns Carr. — Turner, Girtin et Cozens dans la collection Bale, par Fred. Wedmore. — L'Exposition internationale, par Cosmo Monkhouse. — Une prétendue peinture de Michel Ange, par C. Heath Wilson.

Athenæum : 14 mai. — L'exposition de la Royal Academy (3^e^ article). — Le Salon de Paris (1^er^ article). — Les marques de la porcelaine japonaise, par James Bowes. — Collection d'œuvres d'anciens maîtres, prêtées par leurs possesseurs, à la Haye (1^er^ article), par H. Wallis.

21 mai. — Le Salon de Paris (2^e^ article). — Collection d'œuvres d'anciens maîtres, à la Haye (2^e^ et dernier article), par H. Wallis.

AVIS AUX ARTISTES

—

Un **grand Concours** et une **Exposition** de **Dessins** pour **Cartes de Noël** et de **Nouvel An** aura lieu en juillet prochain, à l'**Egyptian Hall**, *Piccadilly, Londres*. **50.000 fr.** seront donnés par **MM. S. Hildesheimer et C^ie^** pour être distribués en SOIXANTE-DIX PRIX.

Pour les conditions du Concours on est prié de s'adresser à **MM. S. Hildesheimer et C^ie^**, 15, Silk Street, Londres, E. C.

LIVRES

ANCIENS ET MODERNES

LIVRES A FIGURES

SUITES DE VIGNETTES

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 4,

Les lundi 30 *et mardi* 31 *mai* 1881, *à deux heures.*

M^e^ MAURICE DELESTRE, commissaire-priseur, rue Drouot, 27,

Assisté de M. J. MARTIN, libraire-expert, rue Séguier, 18,

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

TABLEAUX MODERNES

par

ANASTASI, E. DE BEAUMONT, BERCHÈRE, J. BOLE, BOUDIN, BROCHART, J. L. BROWN, CHAVET, CÉSAR DE COCK, L. DARRU, GUILLEMIN, HUGARD, INNOCENTI, LANSYER, LE POITTEVIN, PETIT, TCHOUWAKOFF, WASHINGTON, etc.

TABLEAUX ANCIENS

Both, Coypel, Girodet, Jouvenet, N. Maas, Rigaud, Sneyders, Teniers, Carle Vernet, Antoine Watteau, etc.

PANNEAUX DÉCORATIFS par Hondekoeter, Huet

MINIATURES

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 3

Le mardi 31 mai 1881, à 2 heures 1/2

Me ESCRIBE com.-pr. 6, rue de Hanovre	M. A. BLOCHE expert 44, rue Laffitte

Exposition publique, le lundi 30 mai 1881, de 1 h. 1/2 à 5 h. 1/2.

Collection de M. K***

GRAVURES

ET

EAUX-FORTES MODERNES

Lithographies

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 4,

Le jeudi 2 juin 1881, à 1 heure et demie

Me MAURICE DELESTRE, commissaire-priseur, rue Drouot, 27,

Assisté de M. DELORIÈRE, expert, rue de Seine, 15,

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

Collection de M. le comte de N...

DEUXIÈME VENTE

Estampes

ÉCOLE DU XVIIIe SIÈCLE

en noir et en couleur

COSTUMES, CARICATURES, MODES, PORTRAITS VUES, PIÈCES HISTORIQUES

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 5

Le vendredi 3 juin 1881, à 1 h. 1/2 précise.

Me M. DELESTRE com.-pr. rue Drouot, 27	M. L. DUMONT marchand d'estampes q. Gds-Augustins, 21

OBJETS D'ART — AUTOGRAPHES

TABLEAUX ANCIENS ET MODERNES

ANTOINE BAER

Expert

Paris, 2, rue Laffitte

TABLEAUX

PAR

COROT, COURBET, DECAMPS, FROMENTIN, GERVAX, HUMBERT, ISABEY, INGRES, MOREAU (GUSTAVE), DE NEUVILLE, PILLE, VOLLON, ZIEM, ETC.

OBJETS D'ART

Faïences italiennes, françaises et autres. Meubles, bronzes d'art, tapisseries

Dépendant de la succession

DE FEU M. LEPEL-COINTET

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 8

Les jeudi 9 et vendredi 10 juin 1881, à 2 h.

Me CHARLES PILLET, commis-priseur, 10, r. Grange-Batelre.	M. de CAGNY, commissaire-priseur, 1, rue Rossini
M. CH. MANNHEIM, expert : 7, r. Saint-Georges	M. GEORGES PETIT expert 7, rue Saint-Georges

EXPOSITIONS

Particulière : le mardi 7 juin,	*Publique :* le mercredi 8 juin

de 1 h. à 5 heures

BIBLIOTHÈQUE

DE

Feu M. Ambroise Firmin-Didot

de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres

LIVRES PRÉCIEUX

MANUSCRITS & IMPRIMÉS

Troisième partie, comprenant Belles-Lettres et Histoire

VENTE

HOTEL DROUOT, SALLE N° 3

Les jeudi 9, vendredi 10, samedi 11, lundi 13, mardi 14 et mercredi 15 juin, à 2 h.

Me MAURICE DELESTRE, commissaire-priseur, rue Drouot, 27;

M. ADOLPHE LABITTE, libraire-expert, rue de Lille, 4,

CHEZ LESQUELS SE DISTRIBUE LE CATALOGUE

EXPOSITIONS :

Particulière : le mardi 7 juin de 1 h. à 5 h.	*Publique* : mercr. 8 et diman. 12 de 2 h. à 4 h.

ESTAMPES ANCIENNES

VIGNETTES

Pastels et Pièces historiques

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 4

Le mercredi 1er juin 1881, à 1 h. 1/2 précise

Me MAURICE DELESTRE, commissaire-priseur, rue Drouot, 27,

Assisté de Me CLÉMENT, marchand d'estampes de la Bibliothèque nationale, rue des Saints-Pères, 3,

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

Exposition avant la vente.

E. LOWENGARD

26, rue Buffault, 26

près la rue de Châteaudun

Spécialité de Tapisseries, d'Étoffes et d'Ameublements anciens

OBJETS D'ART ET DE CURIOSITÉ, ETC.

BOISERIES ANCIENNES

B. SOMMER

rue de Richelieu, 92.

Objets d'Art anciens de la Chine et du Japon

Spécialités de pièces d'Echantillons

FAIENCES et PORCELAINES

ARMES, BRONZES, EMAUX

PROVENANCE DIRECTE

COLLECTION DOUBLE

OBJETS D'ART

ET DE

RICHE AMEUBLEMENT

Suite importante d'anciennes porcelaines de Sèvres, pâte tendre

ÉMAUX PAR PETITOT

Miniatures par Van BLARENBERGHE

Orfèvrerie ancienne, armes européennes et orientales

Magnifique Pendule en Marbre blanc par FALCONET

Superbe Lustre en cristal de roche, remarquables bronzes d'ameublement et meubles des époques Louis XIV, Louis XV et Louis XVI

MAGNIFIQUES MEUBLES DE SALON COUVERTS EN TAPISSERIES DES GOBELINS ET DE BEAUVAIS

TRÈS BELLES TAPISSERIES DES GOBELINS & DE BEAUVAIS

Charmant Boudoir décoré de peintures par VAN SPAENDONCK

Belles Boiseries du temps de Louis XIV

Tableaux anciens

LIVRES PRÉCIEUX

Dont la Vente aura lieu en l'Hôtel DOUBLE

9, Rue LOUIS-LE-GRAND, 9

Le LUNDI 30, MARDI 31 MAI, MERCREDI 1er JUIN et les trois jours suivants

Commissaire-priseur, **Me CHARLES PILLET**, 10, rue de la Grange-Batelière

EXPERTS :

Pour les objets d'art : **M. CH. MANNHEIM**, 7, rue Saint-Georges

Pour les tableaux :
M. FÉRAL, Peintre
54, faubourg Montmartre

Pour les livres :
M. PORQUET
1, quai Voltaire

Chez lesquels se trouve le Catalogue

EXPOSITIONS :

PARTICULIÈRE :
Vendredi 27 et samedi 28 mai 1881

PUBLIQUE :
Dimanche 29 mai 1881

De 1 heure à 5 heures

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

GRANDE IMPRIMERIE. — G. V. Larochelle, imp., 16, rue du Croissant. — Paris.

N° 23 — 1881. BUREAUX, 8, RUE FAVART. 11 juin.

LA

CHRONIQUE DES ARTS

ET DE LA CURIOSITÉ

SUPPLÉMENT A LA *GAZETTE DES BEAUX-ARTS*

PARAISSANT LE SAMEDI MATIN

Les abonnés à une année entière de la Gazette des Beaux-Arts *reçoivent gratuitement la* Chronique des Arts et de la Curiosité.

PARIS ET DÉPARTEMENTS :

Un an . . . . . 12 fr. | Six mois. . . . . 8 f

MOUVEMENT DES ARTS

—

Collection Double

MM. Ch. Pillet, Mannheim, Féral et Porquet

TABLEAUX

Le Camp, par *Van Blarenberghe*, 27.500 fr.; le Cours d'eau, par *Boucher*, 5.000 fr.; le Moulin, par le même, 4.020 fr.; Portrait de la reine Claude, femme de François Ier, par *Clouet*, 2.500 fr.; les trois Grâces, figurant aussi les Saisons, par le même, 2.900 fr.; Famille hollandaise, par *G. Coques*, 9.000 fr.; Flore et Zéphire, par *Coypel*, 500 fr.; la Petite Paysanne, par *Greuze*, 21.000 fr.; le Petit Enfant blond, par le même, 3.750 fr.; la Jeune Fille à l'agneau, d'après Greuze, 1.020 fr.; portrait de Wilhem Van Heythuijsen, par *Frans Hals*, 30.000 fr.; un Intérieur hollandais au dix-septième siècle, par *Dirck Hals* et *Van Delen*, 7.600 fr.; Habitation hollandaise dans un jardin, par *Van der Heyden* et *A. Van de Velde*, 9.000 fr.; Famille hollandaise dans un intérieur, par *Thomas de Keyser*, 19.500 fr.; le Parc, par *Lajoue*, 3.600 fr. le Soldat et la Fillette qui rit, par *J. van der Meer*, 88.000 fr.; l'Astronome à la sphère, par le même, 44.000 fr.; la Danse macabre, par *Penguilly-Lharidon*, 2.650 fr.; Portrait de lui-même, par *Rembrandt*, 23.150 fr.; Figures mythologiques et arabesques (*école de Raphaël*), 1.550 fr.; l'Apothicaire, par *G. Terburg*, 10.000 fr.; la Source, par *Watteau*, 16.100 fr.; Judith tenant la tête d'Holopherne, dessin, par *Mieris*, 620 fr.

LIVRES

Heures de Nostre-Dame, à Paris, par Jamet Mettayer, 1584, in-4°, reliure exécutée pour le roi Henri III, 1.000 fr.; *Epiphanii episcopi Constantiæ*, 1544, in-fol., première édition, exemplaire de Henri II, 5.600 fr.; Eléments d'orfèvrerie, par Pierre Germain, 690 fr.; Leçons de grammaire, 1787, par l'abbé Gaultier, in-8°, exemplaire de dédicace aux armes du Dauphin, fils de Louis XVI, 1.100 fr.; les Poésies de Malherbe, avec les observations de Ménage, seconde édition, in-12, reliure Padeloup, aux armes du comte d'Hoym, 2.000 fr.; Œuvres de Boileau, 4 vol. in-12, vignettes et culs-de-lampe de Bernard Picart, aux armes de la reine Marie-Antoinette, 1.000 fr.; les Fables de La Fontaine, exemplaire de la 1re édition, in-4°, relié, Trautz-Bauzonnet, 1.120 fr.; Œuvres anciennes de Béranger, 1.620 fr; Maistre Pierre Pathelin (avec le testament à Pathelin à quatre personnages), 1 vol. pet. in-8°, rel. Bauzonnet, 2.800 fr.; les Œuvres de Molière, Ed. Thomas Jolly, 1666, 2 vol. in-12, rel. Trautz-Bauzonnet, 2.200 fr.; le même ouvrage, éd. Denys Thierry et Claude Barbin, 1674-1675, 7 vol., rel. ancienne, 2.000 fr.; Histoires et Contes du temps passé, par Ch. Perrault : Ed. Claude Barbin, 1697, petit in-12, maroquin rouge, rel. Trautz Bauzonnet, 1.600 fr.; le Misanthrope, 1667, in-12, rel. Capé, 850 fr.; Histoire de Manon Lescaut, Ed. Didot aîné, 1781, 2 vol. petit in-12, avec figures dessinées par Lefèvre, reliure Trautz-Bauzonnet, 700 fr.; les Baisers, précédés du Mois de Mai, par Dorat, in-8°, papier de Hollande, figures gravées, d'après Eisen, par Longueil, Masquelier, etc., 5.000 fr. Etc.

—

OBJETS D'ART ET D'AMEUBLEMENT

N° 158, boîte de baptême ovale en or guilloché, 30.000 fr. — N° 159, boîte ronde du temps de Louis XVI, en or ciselé à perles en relief, 20.100 fr. — N° 160, petite boîte oblongue du temps de Louis XVI, en or guilloché et émaillé vert, 13.000 fr. — N° 161, petite boîte ovale, du temps de Louis XVI, en or guilloché, émaillé rouge, 11.500 fr. Toutes ces boîtes sont ornées de miniatures peintes par Van Blarenberghe. — N° 162, boîte ovale, en or de couleur ciselé à rinceaux, enrichie d'une peinture émail, par Petitot, 18.200 fr. — N° 163, boîte ronde en or guilloché, avec un rang de demi-perles et peinture de Petitot, 10.800 fr. — N° 166, boîte oblongue en or émaillé avec six

médailles genre Boucher, 10.150 fr. — N° 175, portrait de Mlle Saint-Aubin dans le rôle de Babet, miniature gouachée par Hall, 4.900 fr. — N° 189, médaillon ovale en argent repoussé et ciselé représentant le buste de Marie-Antoinette, 11.600 fr. — N° 173, une paire de girandoles Louis XVI, en argent ciselé, 12.200 fr.; une écuelle du cardinal Farnèse, 8.100 fr.; un petit sucrier Louis XV, 3.100 fr. — Un casque oriental ayant, dit-on, appartenu à Ivan le Terrible, 3.000 fr.

Les deux magnifiques vases en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, dits vases de Fontenoy, 170.000 fr., à M. Biard, représentant de la maison Rothschild, de Londres. — Le service de table, dit de Buffon, 95.000 fr. — Un petit vase à couvercle, époque Louis XV, 4.800 fr. — Un vase à gorge évasée, fond bleu de Vincennes, 9.100 fr. — Deux vases ayant appartenu à Louis XVI, 1.550 fr. — Une tasse avec médaillons à sujets tirés des fables de La Fontaine, 1.200 fr. — Une tasse avec médaillons de Morin, 1.080 fr. — Une tasse décorée de dauphins et de couronnes, 4.830 fr. — Une tasse avec médaillon représentant l'allaitement du dauphin, 2.000 fr. — Une assiette au chiffre de la Du Barry, 2.150 fr. — Une assiette au chiffre de la grande Catherine de Russie, 6.400 fr. — N° 31, cabaret en ancienne porcelaine de Sèvres, 14.000 fr. — N° 54, tasse à deux anses, 8.300 fr. — N° 50, plat ovale de Sèvres, 5.500 fr. — N° 113, surtout de table de Saxe, 9.010 fr. — N° 114, pièce de milieu de Saxe, 12.000 fr.

Le meuble Louis XVI, couvert de tapisseries des Gobelins d'après Boucher, représentant des personnages, paysages et animaux, composé de deux grands canapés, d'un petit et de dix grands fauteuils, 110.000 fr., à M. Lowengard. — Le meuble en tapisserie des Gobelins Louis XIV, 100.000 fr., à M. de Camondo. — Meuble du temps de Louis XVI, couvert de tapisserie de Beauvais, 51.500 fr. — Deux tapisseries de Beauvais, d'après Boucher, 60.000 fr., à M. Henri Schneider. — Tapisserie des Gobelins, représentant une scène tirée de l'histoire de Don Quichotte, d'après Coypel, 10.450 fr. — Console en bois sculpté et doré avec frise découpée, offerte en présent de relevailles à Marie-Antoinette en 1781, 24.000 fr. — Deux fontaines en plomb doré, en partie, par Falconet, qui décoraient l'hôtel de Mme d'Etioles, depuis marquise de Pompadour, rue du Sentier, 51.000 fr., à M. J. Kann. — Lustre en cristal de roche de seize lumières, 55.000 fr. — Grand lustre dit des *Amours*, à vingt-huit lumières, 10.100 fr., à Mme Boiss, qui a également acquis, au prix de 10.000 fr., le charmant boudoir provenant de l'hôtel de la Duthe, composé de panneaux finement peints par Van Spaendonck.

Pendule en marbre blanc, représentant les trois Grâces debout sculptées par Falconnet, 101.000 fr., à M. de Camondo. — N° 274, pendule de Furet à buste de négresse, 16.500 fr., à M. de Lambertie. — Pendule du temps de Louis XV, avec vingt figurines de singes musiciens, en ancienne porcelaine de Saxe, 21.000 fr. — Pendule du temps de Louis XV, représentant ce monarque, 27.000 fr., à M. le marquis de Trévise. — Quatre grandes girandoles du temps de Louis XV, en bronze ciselé et doré, 38.400 fr., à M. Stettiner. — Deux jolis bras-appliques du temps de Louis XVI, cités dans le catalogue du comte d'Aumont par le baron Davillier comme un des plus beaux ouvrages de Gouthières, 25.600 fr. — Deux flambeaux formés chacun d'une bacchante debout, en bronze, travail du temps de Louis XVI, 15 000 fr. — Grande et magnifique bibliothèque en bois noir, richement ornée de bronzes ciselés et dorés. Pièce remarquable du temps de Louis XVI. Elle provient du château de Fontainebleau, 17.100 fr. — Bureau plat du temps de Louis XV. Ce bureau a appartenu à Mesdames de France, filles du roi Louis XV, et provient du château de Meudon, 38.000 fr. — Petite table à ouvrage du temps de Louis XV, 16.000 fr. — Un coffre rectangulaire où, dit-on, Marie-Antoinette mettait ses dentelles, 4.000 fr., à M. Lowengard.

Total de la vente : 2.610.031 fr.

CONCOURS ET EXPOSITIONS

Les récompenses du Salon

(Voir les Médailles d'honneur dans le numéro précédent.)

PEINTURE

Il n'a pas été décerné de première médaille.

Deuxièmes médailles

MM. Georges Bertrand, 36 voix : *Patrie ;* Rixens, 34 : *Mort d'Agrippine ;* Léon Comerre, 31 : *Samson et Dalila ;* John Sargent, 29 : *Portraits ;* Julien Dupré, 29 : *La Récolte des foins ;* Nonclercq, 26 : *Atala ;* Masure, 23 : *Marée basse ;* Verhas 21 : *Revue des écoles ;* Pointelin, 19 : *Coteau jurassien ;* Beauverie, 19 : *Cueillette des pois à Auvers ;* Chartran, 18 : *Le Cierge ;* Manet, 17 : *Portrait de M. Pertuiset.*

Quatre artistes ayant obtenu la majorité requise pour l'obtention d'une seconde médaille se sont trouvés privés de cette récompense par le fait que le nombre de secondes médailles prévu par le jury se trouvait inférieur au nombre de médailles votées. Le conseil, sur la demande d'un grand nombre de membres du jury, a décidé de donner quatre secondes médailles supplémentaires pour ces artistes : MM. Jourdain, Leclaire (Victor), Guillou et Dameron.

Troisièmes médailles

Mme Demont-Breton, 31 ; MM. Couturier, 29 ; A. Flameng, 28 ; Lemarié des Landelles, 26 ; Hawkings, 25 ; E. Langlet, 25 ; Delance, 24 ; Beyle, 20 ; Moutte, 19 ; Dieudonné, 17 ; E. Benner, 17 ; Kredwig, 17 ; Boudin, 16 ; Kroyer, 15 ; Jadin, 15 ; Martin, 15 ; Sauzay, 15 ; Michel Leng, 15 ; Girardet, 13 ; Sauvaige, 13.

Mentions honorables

MM. Binet, Blanchon, Mme Prevost-Roqueplan, Mlle Desbordes, Brispot, Yarz, Brouillet, Berteaux, Saintin, Grandjean, Montenard, Bettanier, Hayon, P Robert, Le Sénéchal, Lagarde, Ayrton, Delahaye, Delpy, Mlle Breslau, Deyrolle, Tavernier, Mlle Abbéma, Genoudet, Geoffroy, de Katow, Rachou, Bassot, Bordes, Caïn, Perrandeau, Renie, Scherrer, Uchermann, Vegmann, Lelièvre, Arcos, Lie-

bermann, de Pury, Richter, Tattegrain, Beauvais, Billotte, Carrier-Belleuse fils, Ed. Bisson, Pearce, Doyen, Monge, Callias, Garaud, Nozal, Niederhausern-Kœchlin.

GRAVURE ET LITHOGRAPHIE

Premières médailles

M. Bracquemond: *Séance de la Convention du 20 mai 1793*, d'après E. Delacroix.

Deuxièmes médailles

MM. Jacquet (Achille): la *Pietà*, d'après W. Bouguereau; Le Couteux: *Epagneul et chien de berger*, d'après Van Marke; Champollion: *l'Embarquement pour l'île de Cythère*, d'après Watteau.

Troisièmes médailles

MM. Langeval (bois), Lefort (eau-forte), Burney (burin), Jacott (lithogr.), Lepère (bois), Ramus (eau-forte), Ansseau (bois), J. Didier (lithogr.).

Mentions honorables

MM. de Buland (bois), Closson (bois), Daumont (eau-forte), David Ricquier (eau-forte), Delierre (eau-forte), Fantin-Latour (lithogr.), Guérard (eau-forte), Juengling (bois), Ricardo de los Rios (eau-forte). Manigand (burin). Maurand (bois), Maurou (lithogr.), Mesnard (burin), Perrichon (bois), Quesnel (bois), Tornley (lithogr.), Valentin (eau-forte), Lowestan.

GRAVURE EN MÉDAILLE ET PIERRE FINE

Troisièmes médailles

Gaulard (Félix-Emile): *Phébus*, camée. — Schulz (Jean-Georges): *Michel-Ange*; le *Tueur de lions*.

Mentions

MM. Coclez (Arthur). — Pierre (Louis). — Perrault (Edmond). — Duvernet (Claude-Marie). — Robert (Eugène). — Carrier (Joseph). — Frizon (Auguste). — Bastet (Victorin Antoine). — Hasselberg (Pierre). — Boutellié (Jean-Ernest). — Madrassi (Luca). — Houssin (Edouard-Charles-Marie). — Caravaniez (A.-Adolphe). — Strasser (Arthur). — Lefèvre (Camille). — Cornu (Vital). — Rolard (François-Laurent). — Georgesco (Jean). — Rambaud (Joseph-Pierre). — Ferrier (Jules-Laurent).

ARCHITECTURE

Première médaille

M. Blondel (à l'unanimité): *Restauration du temple de la Concorde. Forum à Rome; restauration d'un casino antique dans la villa Adrien, à Tivoli.*

La seconde première médaille n'ayant pas été décernée, le jury décide qu'il y a lieu de tenir compte, pour l'attribution des deuxièmes médailles, de la valeur d'une première équivalant à deux secondes.

Deuxièmes médailles

MM. Mariaud: *Projet d'hospice pour enfants malades et infirmes sur le littoral de la Méditerranée;* Rapine: *Château de Puyguilhem (Périgord)* et Guérineau: *Etudes sur l'architecture japonaise* (ces trois architectes *ex æquo*); Cassien-Bernard: *Monument à élever à la République sur la place du Château-d'Eau* (concours de 1880), et Dupire-Rozas: *Projet d'hospice pour Roubaix, ex æquo.*

Troisièmes médailles

MM. Camut, Calinaud, Eudes, Malençon, Pfnor.

Mentions honorables

MM. Albrizzio, Arnaud, Bazin, Chaine, Girette, L'Enfant, Louzier, Michelin, Moyneau, Reber, Ricquier, Ruy, Digeon, Oury, Penel.

Sculpture

Médaille d'honneur

M. Allar (André): *La Mort d'Alceste.*

Premières médailles

MM. Gérôme (Jean-Léon): *Anacréon.*—Dampt (Jean): *Saint Jean.*

Deuxièmes médailles

MM. Gérard (Calix): *Marius.* — Gaudez (Adrien): *Nymphe Echo.* — Hugues (Jean Baptiste): *Jeune mère jouant avec son enfant.* — Carlès (Antonin): *Abel.* — De Groot (Guillaume): *Le Travail.* — Martin (Louis): *Persée.*

Troisièmes médailles

MM. Desca (Edmond). — Labatut (Jules). — Elcheto (François). — Guilloux (Alphonse-Eugène). — Mlle Thomas (Mathilde).—MM. Voyez (Emile). — Thomet (Benoît). — Osbach (Joseph). — Escoula (Jean). — Darcy (Albert).

Mentions honorables

MM. Arthur Coclez, Louis Pierre, Edmond Perrault, Claude-Marie Devenet, Eugène Robert, Joseph Carlier, Auguste Frizon, Victorin-Antoine Bastet, Pierre Hasselberg, Jean-Ernest Boutellié, Luca Madrassi, Edouard-Charles-Marie Houssin, A.-Adolphe Caravaniez, Arthur Strasser, Camille Lefèvre, Vital Cornu, François Laurent Rolard, Jean Georgesco, Joseph-Pierre Rambaud, Jules-Laurent Terrier, Sollier.

Les sculpteurs ont dû procéder à un nouveau vote pour décerner la médaille d'honneur. On sait que le premier vote, auquel avaient participé tous les sculpteurs exposants, n'avait pas donné de résultat, aucun des artistes n'ayant obtenu la majorité exigée, c'est-à-dire le tiers des votants, plus un. Les voix s'étaient en effet réparties ainsi qu'il suit: votants, 213; majorité, 72. MM. Allar, 70 voix; Gautherin, 49; Barrias, 18; Coutan, 14; Idrac, 19; bulletins blancs, 18.

De plus, le conseil d'administration avait cassé, de sa propre autorité, le vote, et décidé qu'il serait procédé à un nouveau tour de scrutin pour décerner la médaille d'honneur, attendu « que des artistes étrangers avaient pris part au vote ».

Les votants étaient, lors du second scrutin,

au nombre de 157. Ont obtenu : MM. Allar, 74 voix ; Gautherin, 28 ; Idrac, 4 ; Gérôme, 3 ; Injalbert, 3 ; Barrias, 3 ; Rodin, 2 ; Coutan, 1 ; Boucher, 1 ; bulletins blancs, 31 ; douteux, 7.

Ajoutons que divers artistes, MM. Carolus Duran, Falguière, Hanoteau, etc., ayant protesté contre l'annulation du premier vote, la commission a déclaré qu'elle n'avait pas outrepassé ses pouvoirs et que le second vote était parfaitement valable.

—

L'exposition publique de la première épreuve du concours du **Prix de Sèvres** de 1881, qui a commencé jeudi dernier, sera ouverte les samedi 11 et dimanche 12 juin, à partir de dix heures, à l'Ecole des beaux-arts, salle Melpomène (entrée par le quai).

Le jugement sera rendu samedi.

—

Une exposition de neuf tableaux de **Courbet** a été inaugurée samedi dans le foyer de la Gaîté.

De ces neuf tableaux, quatre sont de très grandes dimensions : le *Combat de cerfs*, l'*Atelier de Courbet*, l'*Enterrement à Ornans* et l'*Hallali;* puis viennent le *Retour de la Conférence* et la *Sieste pendant la saison des foins;* enfin, deux portraits et une étude complètent cette exposition, où l'on voit aussi deux sculptures du maître d'Ornans.

—

Une exposition des plus intéressantes et tout à fait actuelle aura lieu le mois prochain au Palais de l'Industrie, après la fermeture du Salon.

On se rappelle qu'une mission archéologique fut envoyée en **Tunisie** l'année dernière par M. le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts.

Ce qu'elle découvrit d'objets antiques forme un véritable petit musée. Il y a des débris de temples, des fragments de statues, des ruines de théâtres et une très grande quantité de vases romains, des mosaïques admirablement conservées, sans compter des armes, des urnes et des médailles remontant aux premières années de l'empire des Césars.

Ce sont ces curiosités archéologiques qui seront exposées au Palais de l'Industrie avant d'aller enrichir le Musée du Louvre.

—

Une exposition rétrospective s'est ouverte dans les salles du palais de **Versailles** à l'occasion du concours agricole régional, sous les auspices du conseil général du département et du conseil municipal de Versailles ; elle durera jusqu'au 15 juillet.

Elle ne comprend pas moins de 600 tableaux et de 3.000 objets d'art et d'archéologie.

Le ministre des travaux publics a prêté quelques-unes des plus belles tapisseries du Garde-Meuble ; le ministère de l'instruction publique expose un certain nombre de dessins de la magnifique collection des monuments historiques.

Un grand nombre d'églises et d'établissements hospitaliers du département ont saisi avec empressement cette occasion de faire connaître les œuvres d'art qu'ils possèdent, et qui sont trop souvent ignorées ; les archives départementales, les musées ou bibliothèques communales de Versailles, Saint-Germain, Etampes, Corbeil, etc., se sont fait un point d'honneur de figurer également dans les salles du palais de Versailles.

Pendant toute la durée de l'exposition, le prix d'entrée a été fixé à la somme extrêmement réduite de 50 centimes afin de permettre, à tout le monde indistinctement, de puiser un utile enseignement dans l'étude d'une réunion d'objets essentiellement propres à former le goût du public.

—

Le **Musée des Arts décoratifs** vient d'installer dans la grande salle une vitrine contenant une douzaine d'anciennes porcelaines de Chine, d'un très beau choix, dont les montures en bronze doré ont été composées et exécutées par M. le Dr Camus. Parmi ces pièces, les plus remarquables sont deux potiches en céladon vert, ornées de bronzes de style Louis XIV, des perroquets formant flambeaux, une coupe en porphyre et surtout deux vases en porcelaine bleu fouetté montés en forme d'aiguières avec un génie d'ornementation, une science du métal et une dextérité de procédés qui font de M. Camus l'héritier direct des Germain et des Caffieri.

—

La ville de **Lyon** ouvre, parmi les artistes français, un concours pour une grande statue de la République.

—

Beaucoup d'artistes ont été invités par la Commission de l'exposition de **Lille** à figurer à cette exposition, qui ouvrira le 25 août, par quelques-unes de leurs œuvres soit en peinture, soit en sculpture. Ceux des artistes *invités* qui désirent envoyer des ouvrages en ce moment au Salon sont priés de faire parvenir leurs *récépissés* à M. Toussaint, emballeur, rue du Dragon, 13. M. Toussaint est chargé de retirer lesdits ouvrages du Palais des Champs-Elysées et de les expédier directement à Lille. Nous rappelons que la dernière limite du dépôt, chez M. Toussaint, des ouvrages destinés à l'exposition de Lille est fixée au 20 *juillet*. — Correspondant, à Paris, de la commission de l'exposition de Lille, M. Olivier Merson, 117, boulevard Saint-Michel.

—

L'Exposition de l'**Art rétrospectif espagnol** au South Kensington Museum à Londres ouvre aujourd'hui 11 juin.

Le budget des Beaux-Arts

—

La commission du budget a apporté cette année des réductions considérables dans le budget des Beaux-Arts ; la différence en moins

sur le chiffre demandé par le gouvernement est de 318.060 fr. Elle provient en majeure partie de la suppression du chapitre des frais occasionnés par l'exposition annuelle des Beaux-Arts, soit 202.300 fr.; au chapitre des musées, nous constatons une réduction de 14.960 fr. sur les fournitures d'atelier; au chapitre des monuments historiques, une réduction de 26.600 fr.; au chapitre des manufactures nationales (Gobelins), une réduction de 20.000 fr.; enfin, le chapitre du palais du Luxembourg, 10.000 fr., est supprimé, par suite de son occupation par le Sénat.

Par contre, la commission demande à la Chambre de voter une augmentation importante destinée à la manufacture nationale de Sèvres.

Le crédit général proposé par la commission du budget s'élève ainsi à la somme de 8.171.490 fr.

La commission du budget des Beaux-Arts a pris en main la cause du mont Saint-Michel, menacé par les travaux d'endiguement exécutés par les ingénieurs de l'Etat; nous espérons avec la commission que cette digue, parfaitement inutile du reste, sera sacrifiée dans l'intérêt de l'un des plus beaux monuments de l'ancienne France.

Le rapporteur de la commission rappelle, en insistant de nouveau sur leur urgence, quelques vœux de réformes émis l'année dernière et restés sans réalisation: le retour des bâtiments civils au ministère des Beaux-Arts, la création d'un atelier de photographie au Louvre, et la réorganisation des musées au point de vue de l'instruction et de l'étude pour les artisans et les ouvriers; la question du danger permanent qui résulte pour le Louvre de l'installation dans ses bâtiments de l'administration des finances, des écuries et des magasins à fourrages de l'état-major du gouverneur de Paris, de l'administration municipale et enfin des logements particuliers.

La question de la création d'un musée national d'art industriel fait l'objet dans le rapport de M. Lockroy de plusieurs pages; son utilité et son urgence y sont exposées avec une hauteur de vue très remarquable.

Par contre, nous regrettons de trouver dans cet important travail les critiques les plus vives et les moins justifiées contre l'administration des Musées. Quand la question viendra devant les Chambres, il faut espérer que des voix éloquentes s'élèveront pour protester contre de pareilles attaques et rendre à nos honorables fonctionnaires du Louvre la justice qui leur est due.

A. DE L.

NOUVELLES

*** L'Académie des beaux-arts a décerné à M. Vasselot la mention honorable du prix Bordin pour son *Histoire du portrait en France*.

Elle a, en outre, décerné un prix de 1.000 fr. à M. Paul Mantz pour ses beaux travaux sur Boucher, Holbein, etc.; un prix de 1.000 fr., à M. Edmond Bonnaffé pour son savant et très intéressant livre: la *Physiologie du curieux*; un prix de 500 fr, à M. Marionneau, auteur d'un ouvrage sur l'*Architecte Louis*; un prix de 500 fr. à M. Anatole de Montaiglon.

*** Le musée de l'école des Beaux-arts vient d'acquérir plusieurs moulages de monuments italiens de la Renaissance: le David de *Donatello*, le David de *Verrocchio*, la Dame à la rose du même; le buste de Pierre de Médicis, par *Mino de Fiesole*, etc., etc. Ces moulages seront incessamment exposés dans la chapelle, où viennent aussi de prendre place deux vitrines renfermant l'une une collection considérable de moulages du moyen âge (ivoires, sceaux, objets d'orfèvrerie), l'autre des moulages de la Renaissance (médailles, plaquettes, statuettes en bronze, etc.).

*** La Société des artistes, qui a procédé cette année à l'organisation du Salon, doit se dissoudre dix jours après la fermeture de l'exposition, son mandat ne lui ayant été donné que pour cette seule année. La commission d'organisation, composée de cinquante membres, va délibérer sur la création d'une Société nouvelle et durable.

*** La neuvième session du Congrès annuel des architectes s'ouvrira à Paris, à l'Ecole des beaux arts, le 13 juin, sous la présidence de M. Bailly, membre de l'Institut, et de MM. les présidents des Sociétés d'architectes des départements.

*** M. le chevalier A. Bertolotti, dont les lecteurs de la *Gazette* connaissent les belles découvertes sur la biographie des artistes italiens de la Renaissance, vient d'être nommé directeur des archives de Mantoue. C'est une distinction aussi flatteuse que méritée. Néanmoins, plus d'un travailleur regrettera de voir enlever M. Bertolotti à ces archives d'Etat de Rome qu'il avait si bien organisées et dont il avait tiré la matière de tant de publications intéressantes.

NÉCROLOGIE

M. Rouillard, artiste de talent, qui occupait un rang distingué parmi les sculpteurs de notre temps, vient de mourir. Pierre-Louis Rouillard était né à Paris le 16 janvier 1820. Il fut l'élève de Cortot à l'Ecole des beaux-arts. En 1837, il exposa pour la première fois au Salon. L'œuvre qu'il exposait, une *Lionne*, fut distinguée. Il a figuré depuis à tous les Salons et a principalement donné un *Dromadaire* (1838), une *Brebis et son agneau* (1840); divers *Groupes* et *Frontons* pour le nouveau Louvre (1856-58); *Combat de taureaux*, bas-relief (1865), *Lion*, en cire, et huit *Aigles* pour le nouvel Opéra (1868), *Biche et faon* (1876), *Tête de panthère et taureau Durham* (1880).

M. Rouillard avait obtenu une troisième

médaille en 1842 pour son *Hallali sur pied d'un dix-cors*, et un rappel en 1861.

Au Salon de cette année, M. Rouillard avait exposé, en collaboration avec M. Mathurin Moreau, deux groupes argent : *Bergerie, Porcs et Porchers*.

M. Rouillard était, depuis près de trente ans, professeur à l'Ecole des arts décoratifs.

Il était officier de la Légion d'honneur.

Le buste de Dordet, baron de Montal

ACHETÉ PAR LE LOUVRE

A-t-on bien le droit, sans préparation aucune, sans examen, de venir discuter dans un journal politique un homme de travail et d'inscrire son nom en caractères d'affiche en tête d'un article qui le désigne à l'indignation publique, comme si c'était le premier malfaiteur venu, et quand on sait fort bien qu'il ne peut pas se défendre par les mêmes armes ni répondre sur le même ton? Les hommes d'étude aiment et pratiquent la discussion, mais à condition que la lutte soit courtoise et qu'elle se trouve circonscrite sur le terrain scientifique. C'est un acte d'administration que l'acquisition conseillée et réalisée par M. Courajod; oui, sans doute, et comme telle elle relève de l'appréciation du public, mais encore faut-il faire la part des responsabilités et discuter cette acquisition au point de vue de son importance artistique.

En fait, M. Courajod ne pouvait prendre sur lui de dépasser le crédit qui lui avait été alloué par l'administration des Beaux-Arts. Si le Louvre n'a pu acquérir que le buste au nez cassé, l'honorable conservateur-adjoint ne saurait donc en être rendu responsable.

Beaucoup de personnes estiment, d'autre part, que le buste de Dordet est supérieur à celui de son frère aîné, Robert de Montal.

MM. Eyries et Sadoux, dans leurs *Châteaux historiques de France*, alors que le monument était encore debout et qu'il n'était pas question de le dépecer, ont consacré une excellente monographie au château de Montal et à ses sculptures.

Eh bien! ils ont trouvé que le portrait de Dordet valait mieux que celui de Robert, et ils ont négligé de donner l'image du dernier, tandis que le premier était gravé dans leur ouvrage.

Quoi qu'il en soit de cette question de la valeur relative des deux bustes, M. Courajod n'a qu'un mot à dire pour fermer la bouche de ses contradicteurs : il a été jusqu'au bout des ressources mises à sa disposition.

Le gouverneur d'une ville où Henri IV venait de faire son entrée, s'excusait de ne pas avoir tiré le canon en l'honneur de Sa Majesté. « J'ai de bonnes raisons à donner, sire, dit-il ; la première, c'est que nous n'avons pas de canon... — Cela suffit », interrompit le Béarnais, toujours bienveillant. Que nos confrères veuillent bien méditer ces belles paroles ; elles leur feront, sans doute, regretter d'avoir porté un jugement téméraire sur la conduite d'un savant émérite qui remplit ses fonctions de conservateur avec un dévouement et une compétence des plus rares et qui, enfin, ne pouvait, dans le cas présent, faire autre chose que ce qu'il a fait.

A. DE L.

LÉONARD DE VINCI A-T-IL ÉTÉ AU RIGHI LE 5 AOUT 1473?

Au Directeur de la *Chronique des Arts*,

Dans le premier de ses intéressants articles sur Léonard, dans la *Gazette* de mars, M. Ravaisson reproduit le fac-similé d'un dessin de Léonard existant aux Uffizi, et y joint l'indication : « Vue prise du Righi. » Dans son texte, M. Ravaisson nous dit, il est vrai, que cette désignation n'est qu'une hypothèse de sa part, et il expose les raisons qui l'y ont conduit. Permettez-moi, monsieur, d'appeler l'attention sur quelques particularités de ce dessin, qui me paraissent s'opposer formellement à y trouver une vue du Righi ou de tout autre point de l'Europe habité par des nations germaniques.

Et d'abord ne faudrait-il pas se demander si nous sommes en présence d'une composition libre ou bien d'une vue fidèle d'après nature? Quoique les mots tracés par Léonard sur ce feuillet n'excluent pas d'une façon absolue l'idée qu'il aurait *composé* ce dessin le jour de la Madonna della Neve, je conviens que la seconde opinion est la plus probable, et je l'accepte jusqu'à preuve du contraire.

Signalons d'abord en passant le peu de caractère alpestre du paysage représenté, qui, d'après la grandeur des arbres dans la plaine, comparée à ceux sur la hauteur, est vu d'une altitude de 2 ou 300 mètres environ, et non depuis un *sommet* situé à près de 1.000 mètres au-dessus du lac. Il est vrai que le « Klosterli », dédié à Sainte-Marie des Neiges, est situé plus bas, mais, par contre, la plaine n'est pas visible de cet endroit, à ce que me disent des amis dont les souvenirs du Righi sont plus récents que les miens. Mais ce sont les deux objections suivantes, la dernière surtout, qui me paraissent décisives. — 1° La division rectangulaire et régulière des champs cultivés de la plaine, division qui est l'une des apparences les plus frappantes, dès son entrée en Italie, pour le voyageur habitué à la vue des campagnes au nord des Alpes ; et 2° la présence d'une ville ou d'un château-fort reproduisant tous les signes distinctifs de l'architecture militaire italienne avec sa *régularité de plan* opposée à l'*irrégularité inhérente à toute construction analogue* dans un pays de population germanique. Non-seulement près du Righi, mais sur tout le versant nord des Alpes, nous ne saurions indiquer une seule ville ou un seul château ressemblant en quoi que ce soit à l'importante architecture figurée ici.

Il existe sans doute en Italie nombre de cha-

pelles dédiées à la « Madonna della Neve ». C'est en cherchant à en établir la liste que l'on arriverait peut-être à savoir où Léonard se trouvait le 5 août 1473. Un géologue pourrait peut-être nous venir en aide et nous dire si la forme de prédilection que Léonard donnait souvent aux rochers et aux montagnes de ses tableaux correspond à une formation géologique réelle, telle par exemple que les dolomites au sud-est du Tyrol, voisins du Frioul, contrée où Léonard nous dit avoir exécuté des travaux (1), ou bien si le grand artiste, dans cette partie de ses œuvres, se laissait aller au gré de sa fantaisie.

Permettez-moi maintenant, monsieur, en quittant ce paysage qui n'est donc pas une vue d'après le Righi, de vous dire un mot d'une idée qui m'a été suggérée, d'abord par la vue du beau volume publié par M. Ravaisson, et surtout par le récit dans son premier article des difficultés que l'on éprouve en étudiant les manuscrits de Léonard avec leurs caractères à rebours. Cette écriture m'irrite moi-même chaque fois que je la vois, bien que je n'aie eu qu'à l'étudier au point de vue restreint de l'architecture, et je sympathise pleinement avec M. Ravaisson qui, plus que tout autre, doit éprouver ces difficultés, puisque sa publication aborde la totalité des sujets si variés étudiés par Léonard de Vinci. Il se trouve constamment en présence de mots techniques particuliers à des sciences, qui nécessairement lui sont en grande partie étrangères, d'où une sorte d'impossibilité de toujours approfondir le sens précis du texte, et un danger constant de commettre des erreurs de lecture, erreurs auxquelles un Italien même aurait peut-être de la peine à échapper. Or, le but de M. Ravaisson, en publiant en fac-similé tous les manuscrits de l'Institut, est non-seulement de les sauver d'une destruction possible, mais surtout de les mettre à la portée des savants, et de leur permettre de contrôler l'exactitude de son travail. — Dès lors il faudrait profiter, semble-t-il, de la facilité donnée par l'héliogravure pour publier les écrits de Léonard, *non plus renversés comme ils le sont, mais redressés de gauche à droite*. La lecture en deviendrait alors vraiment facile, la valeur du travail de M. Ravaisson, sans augmentation de frais quelconque, serait doublée — et Léonard serait enfin mis à la portée des savants.

On excepterait, cela va sans dire, les feuillets contenant des études pour des compositions connues, le renversement du dessin rendant dans ces cas, relativement rares, la comparaison plus difficile. Pour tous les autres cas nous n'hésiterions pas à faire faire le redressement en ayant soin de mettre en tête de chaque feuillet: *L'écriture originale est à rebours*, ou un signe conventionnel ayant la même signification. Même redressée, l'authenticité de l'écriture de Léonard, avec son orthographe bizarre, sera suffisamment reconnaissable; et d'ailleurs, si l'on avait des craintes à ce sujet, il suffirait de juxtaposer des échantillons caractéristiques dans leur sens primitif et dans celui redressé, échantillons qui dans des cas douteux serviraient à fixer l'opinion.

Ainsi, pour ne citer qu'un exemple, dont il a été question dans le deuxième article de la *Gazette*, le fameux projet de lettre au souverain de Milan est écrit de gauche à droite (il est évident que dans des cas, Léonard devait écrire comme le commun des mortels). Mais à cause du caractère des lettres, ce document, jusqu'à preuve du contraire, ne doit pas être considéré comme étant tracé par la *main* même de Léonard, circonstance, soit dit en passant, insuffisante à nos yeux, pour en conclure aussitôt, avec M. Ravaisson, que le texte ne soit pas de Léonard. En effet, quelque grande que fût la capacité de nombre d'artistes italiens de la Renaissance, où trouver en dehors de Léonard un homme qui aurait pu proposer au duc, avec une telle assurance, des services aussi variés que le fait l'auteur de cette lettre, sans en exclure l'architecture, alors qu'à Milan, un Bramante, qui devait donner son nom au style de cette contrée, était déjà célèbre. Les branches dans lesquelles Léonard offre ses services ne sont-elles pas en quelque sorte comme la nomenclature des sujets traités dans ses manuscrits? puis, le fait de se trouver, dans de telles circonstances, parmi les papiers de Léonard, ne constitue-t-il pas, jusqu'à preuves sérieuses du contraire, un certificat d'authenticité?

Nous croyons enfin que si, au lieu de faire la transcription du texte d'après les manuscrits originaux, on la faisait d'après des héliogravures qui auraient, par une morsure intelligente telle que la comprend si bien M. Dujardin, fait revivre des parties à peine visibles, parfois bien des erreurs de lecture seraient évitées et bien du temps gagné.

Quel que soit le sort de cette idée que nous recommandons à ceux qui pourraient apprécier si elle mérite d'être prise en considération, nous nous félicitons avec tous les admirateurs de Léonard, que, grâce aux travaux de MM. Ravaisson et Richter, la publication des précieux manuscrits du Vinci soit enfin entrée dans une voie digne de ce génie unique. Loin de craindre que les travaux de ces deux savants se nuisent ou que des livres comme ceux que va publier M. Richter ne donnent qu'une « satisfaction momentanée » (1), nous souhaitons bien vivement que d'autres savants entreprennent, outre le travail d'ensemble de M. Ravaisson, pour chacune des sciences abordées par Léonard, une sorte de monographie partielle, analogue à celle que nous promet M. Richter pour les Beaux-Arts et à laquelle nous sommes heureux de contribuer pour notre part en ce qui concerne l'architecture. Nous espérons surtout voir bientôt figurer au nombre de ces savants M. Gilberto Govi qui, par l'ancienneté de ses études sur Léonard et sa profonde science, nous a en quelque sorte tracé la voie.

HENRY DE GEYMULLER.

Trouville, 24 mai 1881.

(1) Mss. de M. Richter.

(1) 1er article de M. Ravaisson.

BIBLIOGRAPHIE

Emile Rousseaux: Biographie et catalogue de son œuvre, par M. Em. Delignières. C. Paillart, imprimeur à Abbeville.

Monographie de quelques pages où se trouvent parfaitement étudiés l'œuvre et la vie trop courte d'un graveur éminent. Rousseaux a été enlevé à

l'art dans toute la plénitude de l'âge et du talent ; il est mort le 3 décembre 1874, âgé de 43 ans. Le portrait de *Mme de Sévigné*, d'après le pastel de Nanteuil au Louvre, exécuté pour la Société française de gravure, est son dernier ouvrage : il suffirait à maintenir le nom de l'artiste à un rang distingué dans l'histoire de la gravure française.

—

Petits Poètes du XVIIIe siècle. Poésies de Lattaignant, publiées avec préface de M. Ernest Jullien. 1 vol. in-8° écu. — Paris, Quantin ; prix, 10 fr.

La mignonne collection des *Petits Poètes du XVIIIe siècle* compte déjà cinq volumes, *Vadé, Bertin, Piron, Desforges-Maillard, Lattaignant.*

Ce dernier ouvrage du joyeux chanoine de Reims, en dehors du piquant des poésies, offre l'attrait de nombreuses pièces inédites et surtout d'un dossier très curieux de lettres de Lattaignant. On sait que le spirituel poète chansonnier, auteur de *J'ai du bon tabac dans ma tabatière* et autres ponts-neufs que la tradition nous a légués, fut un des plus charmants rimeurs du siècle dernier.

On retrouvera, dans l'excellente édition que vient de publier M. Quantin, l'élite des bons vers du galant abbé. Que de bouquets à Chloris, de madrigaux et d'épigrammes d'un tour exquis il nous est donné de lire dans ce recueil !

M. Ernest Jullien, vice-président du tribunal civil de Reims, a mis en tête de cette publication une notice très étudiée sur le chanoine bon vivant. M. Jullien a eu l'heureuse chance de rencontrer dans des archives privées de Reims et dans des châteaux dont Lattaignant fut l'hôte autrefois des documents précieux et des pièces de haute valeur inédites qu'il a jointes à son travail.

Ce volume comme les précédents, édité sous la direction de M. Gustave Uzanne, est un bijou typographique qui joint au luxe des eaux-fortes le cachet artistique qui caractérise toutes les éditions de bibliophiles sorties des presses de la maison Quantin.

—

Les Artistes modernes, par Eug. Montrosier, nos 9 et 10. F. H. Kœmmerer et E. Rudaux, Compte-Calix et Steinheil ; dessins de ces artistes et héliogravures Goupil, d'après leurs tableaux. H. Launette, éditeur, 22, rue de Vaugirard.

Le Tour du Monde, 1066e livraison. — La Belgique, par M. Camille Lemonnier. — Texte et dessins inédits. — Douze dessins de E. Puttaert, C. Meunier, Eug. Verdyen, A. Hubert, H. Clerget, Goutzwiller, Barclay et Uytterschaut.

Journal de la Jeunesse. — 445e livraison, par Louis Rousselet, Jean d'Alsace, Frédéric Dillaye, Mme de Witt, née Guizot, et Paul Pelet.—Dessins : Pranichnikoff, Bayard, E. Zier, Riou.

Bureaux à la librairie Hachette et Cie, 79, boulevard Saint-Germain, à Paris.

Saint-Nicolas, 2e année, no 28. — Illustrations par A. Poirson, Chafranski, Faber Jenbz, Nidrac, Ginos, Gaillard, etc. — Envoi franco d'un numéro spécimen sur demande par lettre affranchie.

Librairie Ch. Delagrave, à Paris, et chez tous les libraires.

Athenæum, 4 juin. — L'exposition de l'Académie royale de Peinture ; 5e et dernier article. — Notice nécrologique sur Samuel Palmer.

Academy, 4 juin. — L'exposition de peinture de Paris, 3e article, par E. F. S. Pattison. — La Société des aquarellistes et son exposition chez Goupil, par Cosmo Monkhouse. — Note sur la mort de S. Palmer.

VOYAGE CIRCULAIRE EN SUISSE

ET DANS LE GRAND-DUCHÉ DE BADE

Les touristes qui désirent visiter une partie de la Suisse et du Grand-Duché de Bade trouveront à la gare des chemins de fer de l'Est, au bureau central, rue Basse-du-Rempart, no 50, et à l'agence des chemins de fer anglais, boulevard des Italiens, no 4, des billets à prix réduits, valables pendant un mois, avec arrêt facultatif :

En France et en Suisse : dans toutes les villes du parcours, en déposant son billet aux gares ;

Dans le Grand-Duché de Bade : dans les principales villes du parcours désignées sur les billets ;

En Alsace : à Strasbourg.

Cet attrayant voyage peut s'effectuer en première classe pour 176 fr. 65, et en seconde classe pour 133 fr., en partant par la ligne de Paris à Belfort et à Bâle (via Mulhouse ou Delle), et en revenant par celle de Strasbourg à Nancy et à Paris, ou bien dans le sens inverse.

E. LOWENGARD

26, rue Buffault, 26

près la rue de Châteaudun

Spécialité de Tapisseries, d'Étoffes et d'Ameublements anciens

OBJETS D'ART ET DE CURIOSITÉ, ETC.

BOISERIES ANCIENNES

B. SOMMER

rue de Richelieu, 92.

Objets d'Art anciens de la Chine et du Japon

Spécialités de pièces d'Echantillons

FAIENCES et PORCELAINES

ARMES, BRONZES, EMAUX

PROVENANCE DIRECTE

OBJETS D'ART — AUTOGRAPHES

TABLEAUX ANCIENS ET MODERNES

ANTOINE BAER

Expert

Paris, 2, rue Laffitte

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

GRANDE IMPRIMERIE. — G. V. Larochelle, imp., 16, rue du Croissant. — Paris.

N° 24 — 1881. BUREAUX, 8, RUE FAVART. 25 juin.

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

SUPPLÉMENT A LA *GAZETTE DES BEAUX-ARTS*

PARAISSANT LE SAMEDI MATIN

Les abonnés à une année entière de la Gazette des Beaux-Arts *reçoivent gratuitement la* Chronique des Arts et de la Curiosité.

PARIS ET DÉPARTEMENTS :

Un an . . . . . 12 fr. | Six mois. . . . . 8 fr

MOUVEMENT DES ARTS

—

Bibliothèque A. Firmin-Didot

MM. Maurice Delestre et Labitte.

Manuscrits

Histoire universelle jusqu'à la mort de Jules César, volumineux manuscrit grand in-folio sur vélin, du quatorzième siècle, orné de quarante-neuf grandes miniatures, dont deux à pleine page comprenant ensemble onze sujets ; ce manuscrit a eu pour possesseur le connétable de Saint-Pol, dont il porte la signature : il a été adjugé 13.000 fr. Autre, orné aussi de miniatures, du commencement du quinzième siècle, et comprenant deux parties : la *Fleur des histoires de la terre d'Orient*, compilée par frère Haycon, prémontré, écrite par Nicolas Falcon, et le *Livre de toutes les provinces de l'universel monde*, 6.000 fr. (Les deux à la Bibliothèque nationale.)— Manuscrit de Flavius Josèphe, *de Bello Judaico*, sur vélin, exécuté dans la première moitié du douzième siècle à l'abbaye des Bénédictins de Saint-Trond, dans le Limbourg belge, 11.000 fr. (à M. le duc d'Aumale). — *Horatius*. Poemata, XIVe siècle, 4.120 fr. — *Boece*. La consolation de philosophie, vélin du XVe siècle, avec miniatures, 7.000 fr. — *Molinet*. Chroniques de Flandres et de Bourgogne, 3 vol., XVIe siècle, 3.000 fr. — *Recueil de poesies provençales*, daté de 1345, donné à la Bibliothèque nationale. — *Dante*. La Divine Comédie, daté de 1357, 1.670 fr. — *Dares Phrygius*. De excidio Trojæ, et divers, XIIIe siècle, 2.300 fr. (Bibliothèque nationale). — *Vie de saint Jérôme*, vélin, XVe siècle, avec bordures, 3.200 fr. — *Les Grandes Chroniques de France*, dites de Saint-Denis, sur vélin avec miniatures, XVe siècle, 5.400 fr. — *Privilèges* octroyés aux clercs, etc., vélin, XVIe siècle, encadrements historiés, attribués à Jean Cousin, 8.000 fr.

—

Collection Lepel-Cointet

Me Charles Pillet.

Les Saules, par *Corot*, 15.000 fr. ; vue de Saint-Jean-de-Luz, par le même, 4.500 fr. ; paysage d'Orient, soleil couchant, par *Decamps*, 2.800 fr. ; le Fauconnier, par *Fromentin*, 19.000 fr. ; l'Incendie, par le même, 2.000 fr. ; un Campement, par le même, 30.600 fr. ; Odalisque, par *Gervex*, 800 fr. ; Dalila, par *Humbert*, 2.300 fr. ; la Tireuse de cartes, par le même, 1.160 fr. ; Saint Paul, apôtre, par *Ingres*, 2.700 fr. ; la Rencontre à l'église, par *Isabey*, 5.400 fr. ; Entrée du port, par *Boudin*, 730 fr. ; Jalousie au réveil, par *Cormon*, 700 fr. ; Enlèvement de Déjanire, par *G. Moreau*, 4.550 fr. ; la Source troublée, par le même, 4.000 fr. ; Mobile, par *de Neuville*, 4.000 fr. ; les Rives du Bosphore, par *Ziem*, 2.500 fr. ; Polichinelle, par *Vollon*, 5.300 fr. ; Remise de chevreuils, au ruisseau de Plaisirs-Fontaine (Doubs), par *G. Courbet*, 35.000 fr.

Cette vente a produit 149.673 fr.

—

Collection Van Loo

MM. Ch. Pillet et Féral.

Brauwer : Le Joueur de flûte, 1.500 fr. — *J. Both :* Paysage, 3,800 fr. — *D. van Deelen :* Episode de Carnaval, 3.150 fr. — *Donven :* Le Violoniste, 4.200 fr. — *D. de Heem :* Fleurs et insectes, 8.800 fr. — *J. van der Heyden :* Vue intérieure d'une ville, 9.000 fr. — *Mieris :* Portrait de la femme de l'artiste, 1.600 fr. — *A. van der Neer :* Soleil couchant, 9.100 fr. — *E. van der Neer :* Intérieur hollandais, 7.100 fr. — *Ommeganck :* Pâturage, 6.200 fr. — *A. van Ostade :* Le trio flamand, 17.700 fr. ; Intérieur 5.000 fr. — *J. Ruysdaël :* Entrée d'un Bois, 17.100 fr. — *Saft Leven :* La Grange, 4.050 fr. — *Seghers :* Autel orné de fleurs, 2.300 fr. — *Snyders :* Nature morte, 6.000 fr. — *J. Steen :* L'Indisposition, 7.000 fr. — *D. Teniers :* Village de Flandre, 8.080 fr. — *Ulft :* Marche triomphale, 1.220 fr. — *W. van de Welde :* Marine, 22.500 fr. — *A. van de Welde :* La sortie de la Bergerie, 10.000 fr. — *Ph. Wouwerman :* Le

Cheval rétif, 14.000 fr.; Halle de Chasseurs, 10.000 francs.

Total de la vente : 226.616 francs.

—

Collection d'autographes

Vendue par Me Maurice Delestre.

Un *projet de paix*, avec ratures et corrections de Louis XIV, document qui précéda la paix d'Utrecht, 2.100 fr.; une *lettre de Louvois* à M. de la Hamayde, concernant les rapports de ce ministre avec la ville de Tournay, 1.505 fr.; la *correspondance de Mme de Genlis avec Mme Tallien*, 1.025 fr.; la *correspondance de la marquise de Caylus avec Mlle d'Aumale*, 2.100 fr.; huit pièces des dossiers du *procès du maréchal Ney*, 1.100 fr.; une *pièce de vers* de Fabre d'Eglantine à Turgot, 800 fr.; autographe de la reine Marie-Louise de Gonzague de Pologne au maréchal de Gramont, 605 fr.; *lettres du maréchal Ney* à Berthier et à Marmont, 600 fr.; correspondance de Masséna et de Lecourbe, 500 fr.; autographe de Marmont daté du quartier général de Notre-Dame-de-Lorette, 22 pluviôse an V, 350 fr.; lettres de Macdonald, 305 fr., etc.

Un certain nombre d'autres autographes n'ont atteint que des prix peu élevés. Quelques lignes de M. Gambetta datées du Mans, 24 novembre 1870, ont été adjugées 30 fr. Une lettre de Victor Hugo à M. Rodriguez, datée de Hauteville-House, 30 novembre 1868, se terminant par ces mots : « Ne soyez pas sujets et n'ayez pas d'esclaves. N'ayez pas de roi à Madrid et pas de nègres à Cuba », a été achetée par un amateur moyennant 15 fr. Une lettre de Béranger à Cherubini, 10 fr.; une lettre de Berryer à M. Gromier, 10 fr.

Une collection très complète des affiches et journaux politiques et satiriques de 1848 à 1877 n'a pas trouvé d'amateurs.

—

LES SCULPTURES DU CHATEAU DE MENARS

On se souvient, dit le *Temps*, qu'un incident assez inattendu fut soulevé lors de l'adjudication, qui eut lieu l'année dernière, à la barre du tribunal de Blois, des château et parcs de Menars, adjudication tranchée au profit de M. Watel, le conseiller municipal du 8e arrondissement. L'Etat prétendit qu'un certain nombre de statues garnissant les jardins et l'un des parcs avaient été, lors de l'attribution de Menars à Mme de Pompadour, distraites des musées royaux, et il revendiqua ces statues comme n'ayant jamais cessé de faire partie du domaine inaliénable de l'Etat.

Le tribunal de Blois, tout en statuant que cet incident ne devait pas entraver l'adjudication de Menars, saisi par M. de Beauffremont, sur la princesse de Beauffremont, née Chimay, ordonna que vases et statues seraient provisoirement distraits de la vente ; mais en même temps il réserva la question de propriété soulevée par M. le ministre des beaux-arts au nom de l'Etat. Depuis, la prétention du ministre des beaux-arts ayant été rejetée par des décisions judiciaires, il a été procédé à la vente des vases et statues ainsi qu'à celle de quelques bustes.

Cette vente a eu lieu vendredi.

Elle a dépassé le chiffre de 400.000 francs ; les statues étaient au nombre de cinq seulement, les vases au nombre de deux, et les quelques bustes, dont quelques-uns avariés, au nombre de quatre, mais tout en marbre blanc comme les vases et les statues.

L'une des statues a atteint le chiffre de 76.000 francs ; une autre, celui de 64.000 francs ; les deux vases ont été poussés jusqu'à 95.000 fr. Il est vrai de dire que les statues et vases étaient l'œuvre de Pigalle, d'Adam et de Lemoyne.

Détail curieux : l'*Abondance*, fort remarquée dans le parc de Menars depuis longtemps et placée comme les autres en plein air, avait quelque peu souffert des intempéries des saisons ; de là une tâche qui s'était fixée sur le nez de la statue.

Un Anglais, craignant que cette tache ne dissimulât une avarie, offrit, avant la mise aux enchères, à l'un des commissaires-priseurs, d'abord mille francs, puis deux mille s'il voulait débarbouiller la statue et se convaincre que l'*Abondance* avait conservé son nez intact. Le riche Anglais ayant fini par s'assurer, sans le concours du commissaire-priseur, qu'il s'agissait d'une simple taches s'en rendit adjudicataire au prix de 76.000 fr.

On assure que quelques-unes des statues ont été achetées pour le compte de M. de Rothschild, de Londres. Les deux vases, dits vases Médicis, ont été adjugés à M. Watel pour 95.000 fr. Ces vases sont d'ailleurs un pur chef-d'œuvre.

L'Etat n'a rien acheté.

Voici la liste complète des enchères :

1. *Adam* (l'aîné), L'Abondance, statue en marbre de 2 mètres, adjugée à M. Rutter, 76.000 fr.

2. *Vinache*. L'Aurore, à M. Stettiner, 61.050 fr.

3 et 4. *Pigalle* et *Verbeck*. Deux vases Médicis, à M. Watel, propriétaire actuel du château de Menars, 95.000 fr.

5. *Bousseau*. Zéphire, Flore et l'Amour, à M. Rutter, 92.000 fr,

6. *Lemoyne*. La Crainte des traits de l'amour, à M. Rutter, 64.000 fr.

7. *Adam*, de Dieppe. Auguste, à M. Watel, 5.200 fr.

8. *Clérion*. La Vénus de Médicis, à M. Watel, 1.105 fr.

9. Buste de Turenne, à M. Guenot, 1.160 fr.

10. Buste de Condé, à M. Guenot, 5.250 fr.

11, 12, 13 et 14. Titus, Vespasien, Othon, Marc-Aurèle. bustes, à M. Watel, 950 fr.

CONCOURS ET EXPOSITIONS

—

Le Prix du Salon

Le conseil supérieur des beaux-arts s'est réuni, lundi 13 juin, au Palais de l'Industrie, sous la présidence de M. le ministre des beaux-arts, pour donner le Prix du Salon et les bourses de voyage.

Le conseil, divisé en quatre sections, de peinture, sculpture, architecture et gravure,

avait fait à l'avance un premier travail de propositions, par un vote dans chacune de ces sections.

Les noms des candidats ont été remis au ministre, qui a invité le conseil à examiner de nouveau leurs œuvres avant de procéder au vote définitif et afin de pouvoir fixer en toute connaissance de cause le nombre des bourses qui seraient attribuées à chaque section. A la suite de ce dernier examen, le conseil est rentré en séance et le vote a eu lieu.

Le Prix du Salon a été décerné à M. Boucher, sculpteur, par 19 voix sur 36 votants.

Les sections de peinture et d'architecture n'avaient pas présenté de candidats. M. Boucher a exposé l'*Amour filial* (groupe, plâtre) et le *Portrait de M. le docteur Pajot*, buste en terre cuite. M. Carlès, sculpteur, qui a exposé un *Abel*, statue en plâtre, a obtenu 9 voix; M. Georges Bertrand, le peintre de *Patrie*, a obtenu 6 voix.

Le conseil a voté ensuite les bourses de voyage, attribuant :

3 bourses à la peinture; 2 bourses à la sculpture; 2 bourses à l'architecture; 1 bourse à la gravure.

Pour la peinture, 36 votants. Ont été désignés : MM. Lucas, par 21 voix (*Sapho expirante*); Bertrand, par 19 voix (*Patrie*); Rosset-Granger, par 18 voix (*Eros*).

Viennent ensuite : MM. Scherrer, 14; Laugée fils, 9; Faivre, 6; Nonclercq, 5.

Pour la sculpture, 36 votants. Ont été désignés : MM. Etcheto, par 25 voix (*François Villon*); Carlier, par 20 voix (*Avant l'âge de pierre*). Viennent ensuite MM. Carlès, 15; Dampt, 6.

Pour l'architecture, 33 votants. Ont été désignés : MM. Chancel, par 32 voix (*Salle des Pas-Perdus pour une cour d'appel* et *Monument commémoratif de la Constituante à Versailles*); Rapine, par 29 voix (*Château de Puyguilhem, Périgord*).

Pour la gravure, 35 votants. A été désigné : M. Henri Lefort, par 26 voix.

Le même jour, le jury de sculpture était convoqué, à l'effet de décider s'il y avait lieu de décerner une troisième médaille, en remplacement de la médaille obtenue par M. Schulz et annulée par le conseil d'administration, parce que la gravure sur pierre fine exposée par cet artiste avait déjà figuré au Salon de 1876.

Le jury a décidé qu'il n'y avait pas lieu de décerner une médaille.

Dans la liste des récompenses publiée par la *Chronique*, nous avons omis le nom de Mme Roth, qui a obtenu une mention honorable dans la section de peinture.

—

Les envois de Rome

Les œuvres des jeunes artistes qui résident à la villa Médicis, à Rome, sont arrivées à l'Ecole des beaux-arts. L'exposition publique aura lieu à partir du 26 juin et durera huit jours, de 10 h. à 4 heures.

Voici la liste officielle de ces envois, dont nous avons déjà signalé les plus importants :

PEINTURE. — 4e année. M. Wencker : *Prédication de saint Jean Chrysostome contre l'impératrice Eudoxie*. Tableau inachevé. Dimension : 4 mètres.

3e année : M. Chartran : 1° Copie d'après Paul Véronèse, église de Sainte-Catherine, à Venise : *Le Mariage mystique de sainte Catherine*; 2° Vénitienne (étude); 3° *Saint Georges*, projet de décoration (esquisse); 4° *La Prière dans la lagune* (projet de tableau).

2e année : M. Schommer. — *Le Baiser mortel*, légende brésilienne.

1re année : M. Bramtot. — 1° Tableau : *Ixion*. 2° Dessin : le Christ, saint Thomas, saint Magnus d'après Cima da Conegliano. 3° Dessin : fusain d'après une ébauche de Michel-Ange.

SCULPTURE. — 4e année : M. Lanson. 1° *L'Age de fer*, groupe en marbre. (Le marbre n'est qu'ébauché.)

3e année : M. Cordonnier. *Tête d'étude*.

2e année : M. Grasset. *Esaü à la chasse*. Esquisse de son envoi de 2e année. M. Grasset est décédé le 15 novembre 1880.

1re année : M. Fagel. 1° *Jeune poète mourant* (bas-relief); 2° *Copie en marbre du Discobole*.

ARCHITECTURE. — 4e année : M. Blondel. — *Restauration du temple de la Fortune à Palerme*. — Etat actuel (5 feuilles); restauration et détails (8 feuilles).

3e année : M. Ninot. — Pas de travail pour cette année, mais l'artiste fournira l'année prochaine pour travaux de deux années : 1° la restauration du temple d'Apollon à Délos; 2° la restauration du Temenos d'Apollon.

2e année. — M. Laloux : 1° Panthéon, dessin d'ensemble de la porte d'entrée, 1 feuille.

2° Panthéon, détail de la porte d'entrée, 1 feuille.

3° Panthéon, dessin d'ensemble de la niche intérieure, 1 feuille.

4° Panthéon, dessin de détail de la niche intérieure, 1 feuille.

5° Soubassement du palais Pesaro, à Venise, 1 feuille.

6° Tombeau dans l'église de la Badia, à Florence, 1 feuille.

7° Plafond de l'ancienne bibliothèque de Saint-Marc, à Venise, 1 feuille.

1re année : M. Blavette, 6 feuilles : 1° Temple dit d'Hercule, à Cori. — 2° Forum triangulaire de Pompeï. — 3° Forum civil de Pompeï. — 4° Profils et détails divers des deux portiques des Forums de Pompeï. 5° Portique du Tabularium, à Rome. — 6° Théâtre de Marcellus, à Rome.

GRAVURE EN MÉDAILLES ET PIERRES FINES. — 2e année : M. Bottée : 1° Saint Sébastien (bas-relief). — 2° Bijou de printemps (modèle de camée). — 3° L'Agriculture (médaille gravée sur acier). — 4° Novice (tête gravée sur onyx). — 5° Sainte Barbe (dessin d'après Palma le Vieux).

GRAVURE EN TAILLE-DOUCE. — 4e année : M. Boisson : 1° Vierge et Enfant Jésus. — 2° Planche de gravure, d'après J. Bellini : Académie des beaux-arts, à Venise.

2e année : M. Deblois. — 1° Dessin d'après l'antique : Vénus, musée du Capitole; — une épreuve du portrait. 2° Dessin d'après Andrea

del Sarto : la Madonna del Sacco, cloître de la Annunziata, à Florence. 3° Planche gravée au burin : portrait d'ange d'après Raphaël, galerie Pitti (Florence).

—

Indépendamment de l'Exposition rétrospective qui vient de s'ouvrir au château de **Versailles**, il va y avoir dans cette ville une Exposition des beaux-arts (œuvres d'artistes vivants).

Cette Exposition, qui se prépare sous la direction de la Société des Amis des Arts de Seine et-Oise, sera la vingt-huitième par ordre de fondation.

Elle aura lieu, comme l'an dernier, dans une des salles du lycée.

—

Le jury du concours du **prix de Sèvres** a admis, après une délibération de deux heures, à l'épreuve définitive les artistes ci-après désignés par ordre alphabétique : MM. Avisse, Forgeron, Rouillard et Cavaillé-Col-Sandier.

Les projets admis au concours définitif seront exécutés en plâtre fourni par la manufacture de Sèvres.

Chacun des concurrents recevra une indemnité de 250 fr.

—

L'Exposition nationale des arts et de l'industrie de **Milan** est divisée en 11 groupes qui se subdivisent en 66 classes, et comprend près de 8.000 exposants. Un des groupes les plus intéressants est celui des industries textiles où l'on voit, à côté des soies grèges, des produits non travaillés des filatures de Milan, de Novare, de Trévise, de Bologne, de magnifiques étoffes de soie noire pour vêtement et mobilier, des brocarts d'or et d'argent avec hauts-reliefs, des spécimens de l'antique industrie milanaise, des dentelles de Venise, des guipures, des broderies de soie et sur soie, véritables œuvres d'art.

Dans le groupe des arts usuels, des artistes de Milan, de Venise, de Florence, de Naples, de Reggio d'Emilio, de Modène exposent des meubles en marqueterie d'ivoire sur ébène, d'immenses bahuts et cabinets rehaussés de métal et de pierres précieuses, des pianos polychromes.

La cathédrale de Teramo a envoyé un devant d'autel estimé un demi-million de lires. Tissé en argent, il reproduit en émail des scènes du Nouveau Testament divisées en trente-cinq tableaux.

La galerie des costumes attire particulièrement l'attention des visiteurs.

On y remarque une curieuse collection des costumes originaux en usage dans les diverses régions de l'Italie ; ils ont été recueillis par les soins des maires dans chaque province. Sur des mannequins de grandeur naturelle on voit les coiffures élégantes et les parures de la Lombardie, les dentelles des Marches, les draps d'or de la Basilicate, les vêtements étranges de la Sardaigne et de la Sicile, les pittoresques accoutrements de la Campanie. C'est un cours d'ethnographie.

Dans le groupe de l'industrie du papier a été placé un colossal rouleau de papier, véritable curiosité. Il pèse 3 tonnes et mesure 24 kilomètres de longueur.

Un chemin de fer électrique semblable à ceux de Bruxelles et du Palais de Cristal de Sydenham est une des attractions de cette Exposition.

A la suite de l'exposition de Milan, le comité a décidé qu'il n'y aurait pas de prix, ce qui empêche les récriminations ordinaires en pareil cas. Néanmoins, un prix unique a surnagé au naufrage : celui que l'on appelle du prince Humbert. Ce prix, qui est destiné à la plus belle œuvre de sculpture et de peinture, a été décerné à un jeune artiste vénitien, M. Emilio Marsili, pour sa jolie statue qui a pour titre « la Vocation », et qui représente un gamin, un morceau de musique à la main et chantant à gorge déployée ; le bonhomme est absorbé dans son essai et sa figure est admirable de satisfaction ingénue. Cette statue est le grand succès de l'exposition artistique ; la reproduction en bronze de ce joli plâtre a été vendue à un riche amateur de Venise.

—

Voici le tableau exact de la situation financière du Salon comparé à celui de l'année dernière :

1880		1881	
Tourniquets	Fr. 193.710	Tourniquets	Fr. 329.000
Abonnements..	4.000	Abonnements..	4.000
Buffet.....	12.000	Buffet.....	9.300
Catalogues	51.180	Catalogues	20.000
	260.890		362.300

Il y a donc, cette année, un excédent de 100.000 fr. sur les recettes de l'année dernière ; le bénéfice net sera de 50 000 fr. environ ; le comité va se réunir pour aviser à l'emploi de cette somme.

Rappelons que les médailles d'honneur sont d'une valeur de 2.000 fr. ; les médailles de première classe d'une valeur de 800 fr., de deuxième classe 600 fr. et de troisième classe 550 fr. Il n'a pas été possible de frapper la troisième médaille à la valeur de 400 fr., qui avait été primitivement fixée.

Liste officielle des achats

FAITS AU SALON PAR L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS

—

PEINTURE

MM. Beauverie (Ch.), Cueillette des pois ; — Beyle, Pêcheuses de moules ; — Bettanier, En Lorraine ; — Benner (G.), Le Repos ; — Bertrand, Patrie ; — Boutigny (E.), Episode de l'Affaire de Quiberon ; — Bompard, un Début à l'atelier ; — Brouillet, Violation du tombeau d'Urgel ; — Billotte, Le Soir.

Casile, Les Terrains du Lazaret ; — Chartran, Le Cierge ; — Chaperon, En Batterie ; — Coquelet, Mort des derniers Montagnards ; — Courant, La Barque.

Dameron, Cabane de bûcheron ; — Demont-

Breton, Les Landes du Finistère ; — Delance, Le Retour du Drapeau ; — Demesmay, La Mare de Céry ; — Deyrolle, Retour de Foire ; Chemin de Saint-Jean à Concarneau ; — Deschamps, Vincent blessé ; — Desbrosses, Les Gorges du Chaix.

Flameng (A.), Bateau de Pêche ; — Flameng (F.), Les Vainqueurs de la Bastille.

Gaillard-Lépinay, Visite du Président à l'escadre ; — Génois (H.), Le dévouement d'Eustache de Saint-Pierre ; — Gilbaut (Eug.), Raisins et Roses d'Alger ; — Guillon (A.), La Mort du dernier marin du *Vengeur*.

Henner, Saint Jérôme ; — Hayon, Plumeuse de volailles.

Jadin, Cerfs bramant, Forêt de Fontainebleau.

Le Marié des Landelles, La Passerelle ; — Laugée (D.), La Question ; — Laugée (G.), En Octobre ; — Laroche, Une promenade ; — Layrand, Diogène.

Moullion (A.) La Baie ; — Maignan (A), Le Dante rencontre Matilda ; — Mélingue, Les Enrôlements volontaires (22 juillet 1792).

Nonclercq, Chactas et Atala.

Perrandeau, Extase ; — Princeteau, Le Relais ; — Petitjean, La rue de Bouxières-aux-Dames ; Lorraine ; — Pointelin, Coteau jurassien.

Quesnay de Beaurepaire, Huningue (1815).

Sauvaige, Le Calme ; — Scherrer, Le Maréchal Brune ; — Sinibaldi, Le Défilé ; — Skredsvig, Ferme à Venoix.

Ulysse-Roy, Supplice d'un meurtrier au XIIIe siècle.

Vilin (H.), Distribution des drapeaux.

Yarz, Source dans un parc.

SCULPTURE

MM. Albert Lefeuvre, groupe plâtre, Pour la Patrie. — Allouard, statue marbre, Bacchus enfant. — Allar, groupe marbre, les Adieux d'Alceste.

MM. Blanchard, statue marbre, Diane surprise. — A. Boucher, groupe plâtre, l'Amour filial.

MM. E.-J. Carlie, groupe plâtre, Avant l'âge de pierre.

MM. L. Durand, statue marbre, Cléopâtre. — J. Dampt, statue marbre, Saint Jean. — E. Damé, groupe marbre, Céphale et Procris.

MM. Fourquet, statue marbre, Cupidon. — J. Frère, statue plâtre, Conteur. — Frizon, groupe plâtre, Hercule étouffant Antée.

MM. Guglielmo Lange, groupe marbre, Jeune mère consolant son enfant. — L. Gaudez, statue plâtre, un Ciseleur au seizième siècle. — C. Gérard, groupe plâtre, Lutte de Jacob avec l'ange. — A. Guilloux, statue plâtre, Orphée expirant.

MM. Hugues, groupe marbre, Une femme jouant avec son enfant. — Houssin, groupe bronze, Enfant à la Panthère. Hercule, bas-relief, bronze, Buveur.

MM. Lecourtier, groupe bronze, Chien Saint-Hubert. — H. Lemaire, groupe plâtre, Charité romaine ou l'amour filial.

M. Mabille, statue plâtre, Méléagre.

M. Osbach, statue plâtre, Un Dénicheur d'aigles.

M. Rodin, statue bronze, Saint Jean prêchant.

M. Bayard de la Vingtrie, statue plâtre, Au Bain.

NOUVELLES

—

*** La distribution des récompenses aux lauréats du Salon a eu lieu hier vendredi, à neuf heures et demie du matin, dans le grand Salon carré du Louvre sous la présidence de M. le ministre des beaux-arts.

*** La commission des beaux-arts du conseil municipal de Paris a décidé d'accorder à toutes les villes de France qui en feront la demande l'autorisation de reproduire en bronze le groupe de Mercié, *Gloria victis*, appartenant à la ville de Paris et actuellement placé au square Montholon.

*** Il est sérieusement question, dit le *Siècle*, de créer un nouveau musée, de très grandes proportions, destiné exclusivement aux ouvrages des peintres vivants, français ou étrangers, ayant déjà acquis une certaine notoriété.

Il serait établi dans la partie du jardin du Luxembourg donnant sur le boulevard Saint-Michel, à côté de l'Ecole des mines.

*** Un groupe d'amis et de compatriotes de M. Munkacsy lui ont offert, à l'Hôtel Continental, un banquet auquel ont été invitées diverses notoriétés artistiques et littéraires et de nombreux représentants de la presse. Cette réunion, présidée par M. de Beust, ambassadeur d'Autriche-Hongrie, était empreinte des sentiments les plus sympathiques pour l'éminent auteur du *Christ devant Pilate*.

*** Nous apprenons avec plaisir que l'Académie française vient de couronner le beau livre sur *Raphaël* de notre collaborateur M. Müntz ; elle lui a accordé une partie du prix Marcelin Guérin.

*** Le Congrès archéologique de France se tiendra cette année à Vannes. Sa quarante-huitième session s'ouvrira le 28 juin à trois heures, dans une des salles du Palais de Justice, et sera close le 3 juillet.

Le programme est des plus intéressants ; il comprend vingt-trois questions. De nombreux savants français, anglais, espagnols, italiens, se sont fait inscrire pour les discussions.

On sait que le musée de Vannes renferme une des plus précieuses collections que l'on puisse voir : le mobilier des grands tumulus du Mane-er-Hroëg, de Tumiac, du mont Saint-Michel, de nombreuses sépultures de l'âge de la pierre, des haches souvent faites en roches rares, des perles et pendeloques en turquoises, des vases ornés, des silex taillés.

Les environs de Vannes sont couverts de monuments mégalithiques, les alignements de Carnac, les grands menhirs, les allées couvertes de Gavrinis et autres avec leurs sculptures énigmatiques, les dolmens depuis longtemps célèbres seront visités par le Congrès.

On ouvrira devant lui, le 4 juillet, un grand monticule aux environs de Vannes.

Après le Congrès aura lieu une excursion dans le Finistère.

*** Au mois de mars dernier, on retrouvait noyé dans la Deule le corps dépouillé d'une partie de ses vêtements d'un jeune peintre de Lille, M. Petit-Wéry qui, depuis trois semaines, avait disparu de son domicile. Rien dans la vie de l'artiste ne pouvant motiver l'hypothèse du suicide, il a donc été victime de quelque malfaiteur.

Sa mort a causé une vive émotion dans la région du Nord. Elle laisse sans ressources une jeune veuve avec deux petites filles et leur grand'mère.

Il s'est formé, à Lille, un comité d'artistes et de littérateurs en vue d'apporter quelque soulagement à cette douloureuse situation.

Les dons sont reçus chez M. Alfred Agache, 181, rue de Solférino, à Lille.

Les amis de M. Petit-Wéry se proposent de lui élever un monument funéraire, ils sollicitent en conséquence les souscriptions de tous les amis des arts.

Les souscriptions seront recueillies chez M. Henri Biébuyck, statuaire, rue Masséna, 48, et chez M. Roussel, architecte, place Sébastopol, 30.

NÉCROLOGIE

—

On annonce la mort du peintre paysagiste **Edouard Imer**. Depuis longtemps il n'exposait plus au Salon, où il avait obtenu plusieurs récompenses. Il vivait retiré à Venise, où il était occupé à faire des copies des toiles du peintre vénitien Carpaccio.

M. Imer avait obtenu une médaille en 1865 et une de 2e classe en 1873.

DEUX PORTRAITS

DESSINÉS PAR ALBERT DURER

(Voir le numéro du 4 juin.)

—

Les relations du Portugal avec les grandes cités commerçantes de la Flandre et de l'Allemagne étaient au XVIe siècle très étroites. Depuis que les découvertes des navigateurs portugais et espagnols avaient ouvert au commerce international une voie nouvelle et presque sans limite, l'importance de Venise diminuait rapidement et Lisbonne héritait une partie au moins de la prépondérance maritime du grand port de l'Adriatique. Le tribut qu'Ausbourg, Nuremberg et Ulm, les trois grandes cités de la ligue souabe, et d'autre part Anvers, la métropole flamande, payaient autrefois à Venise, elles le payaient maintenant à Lisbonne. Tandis que le *Fondaco dei Tedeschi* fermait ses portes, une succursale de la maison Imhof, la fameuse banque de Nuremberg, s'établissait dans la capitale du Portugal; son chef Ulrich Imhof, latinisant son nom, s'appelait *Im-Curia* et était enterré dans l'église Notre-Dame-de-Conception à Lisbonne, à côté d'un de ses compatriotes. Un Michel Imhof était également fixé à Lisbonne en 1519; les relations de la riche famille avec le Portugal se prolongèrent jusqu'au XVIIIe siècle (1).

Longtemps auparavant de nombreux émigrants allemands étaient venus offrir leurs services à la couronne de Portugal. On a sur ce sujet le témoignage curieux d'un docteur de Nuremberg, Hieronymus Müntzer ou Monetarius, qui visita ces pays en 1495-96 et fut accueilli avec distinction par le roi Jean II. Müntzer parle d'un grand nombre d'Allemands de toutes professions, rencontrés par lui en Portugal : ecclésiastiques, marchands, artistes, imprimeurs, bombardiers. Cette dernière catégorie d'émigrants allemands semble avoir été avec celle des imprimeurs la plus importante. Damiano de Goes cite souvent des artilleurs allemands engagés sur les vaisseaux portugais à destination des Indes. Quant aux imprimeurs allemands, Müntzer, arrivant à Grenade en 1494, en trouva dans cette ville une colonie entière. Jean II avait fait venir deux imprimeurs, l'un de Nordlingue, l'autre de Strasbourg, qu'il voulait envoyer à l'île Saint-Thomas. Un de ces Allemands adressa en 1513 à Dürer un dessin du fameux rhinocéros en l'accompagnant d'une notice explicative que l'on retrouve sur la gravure exécutée par Dürer (B. 136). On sait que déjà en 1428 Jean van Eyck avait été appelé en Portugal pour faire le portrait de l'infante Isabel, future duchesse de Bourgogne. De son côté le gouvernement portugais accréditait des agents dans le nord de l'Europe et la factorerie portugaise d'Anvers nous donne un spécimen de ces agences. Elle s'établit en 1503; le premier facteur fut Thomé Lopes qui invita Dürer à un grand banquet, et ses successeurs, parmi lesquels figurent les facteurs nommés par notre maître dans son *Journal de voyage*, se continuèrent sans interruption jusqu'à la conquête du Portugal par Philippe II. Le rôle de ces facteurs semble avoir été analogue à celui des consuls de notre temps : ils étaient chargés de représenter les intérêts commerciaux de leur gouvernement à Anvers, de contracter au nom de ce gouvernement, de protéger ses nationaux établis dans la ville, etc. Ils habitaient les deux résidences de Schermere et de Ymmerseele qui, d'abord louées par eux, devinrent bientôt la propriété de la factorerie. La seconde de ces deux demeures, qui existe encore avec la chapelle attenante, était une des plus belles et des plus luxueuses maisons de l'opulente Anvers au XVIe siècle.

C'est dans ces deux maisons que Dürer reçut la cordiale hospitalité dont il se félicite si souvent dans son *Journal*. Le nom du facteur Brandan est un de ceux qui reviennent le plus fréquemment dans ces notes de voyage et il y est toujours cité avec une prédilection bien accusée. Dürer connut

(1) De 1701 à 1717 Jacob Wilhelm Imhof publie une série de travaux importants, luxueusement édités, sur la généalogie des rois d'Espagne et de Portugal et sur la grandesse des deux royaumes.

aussi, quoique moins intimement, le successeur de Brandan, senor Francisco, qu'il appelle le *petit facteur*, ainsi que Rodrigo Fernandez qui devait être facteur en 1528. Il ne fut pas invité moins de dix-sept fois à des repas ou à des réunions chez ces riches Portugais. On le voit recevant d'eux des présents d'une assez grande valeur qui venaient s'accumuler à l'auberge du fidèle Jobst Plankfelt : vins français, espagnols et portugais (parmi ces derniers le madère, déjà apprécié à cette époque), soie et porcelaine de l'Inde, plumes et étoffes de Calicut, sucre candi, sucre en pain et en canne, drogues médicinales, couleurs d'Orient, broderies précieuses, velours et satins de Flandres et d'Italie, bois rares, animaux curieux, menus bijoux pour Agnès Frey, etc.

En échange de ces présents, Dürer offrit un très grand nombre d'œuvres diverses de sa main, entre autres ses plus belles gravures sur cuivre, ses suites de gravures sur bois, et cinq peintures sur panneau ou sur toile (deux têtes d'enfants, deux Véronique et un saint Jérôme). En outre, il exécute six portraits pour la factorerie : ceux des facteurs Brandan, au charbon; de son serviteur, sur petit panneau; du nouveau facteur (senor Francisco), au charbon; du secrétaire de Brandan, au charbon; de la négresse du même, à la pointe d'argent (1), et de Rodrigo Fernandez, sur papier, au pinceau, en grisaille.

Ces relations, entretenues par une perpétuelle réciprocité de présents, paraissent n'avoir pas été moins précieuses à Dürer que ses rapports les plus intimes avec l'élite de la société flamande.

On a cru reconnaître une certaine influence de Dürer sur l'art de la péninsule Ibérique et spécialement sur l'art portugais. Ainsi, Cean Bermudes voit dans Fernando Gallegos un disciple du maître nurembergeois et le comte de Raczynski soutient que les tableaux de Grâo-Vasco, au lieu d'accuser l'influence italienne, comme on l'a supposé, procèdent *décidement* d'Albert Dürer. Mais des affirmations de ce genre ne suffisent pas pour établir sérieusement une réelle parenté entre l'art de Dürer et celui de la péninsule. Ce qui est plus vrai, c'est que les ouvrages théoriques de Dürer furent de très bonne heure appréciés et traduits au delà des Pyrénées et qu'ils servirent longtemps de règle, de canon aux artistes portugais. François de Hollande parle de Dürer dans ses *Dialogues* (1549). Luiz da Costa (né en 1599) traduit en portugais les *Quatre livres des proportions du corps humain*. Felipe Nunes (1614) cite fréquemment les travaux scientifiques de Dürer, surtout le *Traité des proportions*, d'après l'édition latine. Ces citations, accompagnées d'éloges, se poursuivent jusqu'au milieu du XVIIIe siècle; à partir de cette époque, l'influence française prédomine et Dürer semble oublié.

Dürer ne fut pas moins connu et apprécié en Espagne. Dès le milieu du XVIe siècle, Juan de Yciar met à profit son *Traité des proportions du corps humain* et son *Traité des mesures*. Carducho, dans ses *Dialogues*, vante notre maître, « parce que non seulement il travailla avec une si grande excellence, comme le montrent ses œuvres, mais encore écrivit beaucoup de traités sur ces matières avec une érudition et une science supérieures ». Enfin Pacheco, dans son *Arte de la pintura*, cite la *Passion du Christ* et la *Vie de la Vierge* comme des modèles, admire surtout les portraits du maître et, dans une classification des peintres les plus célèbres, place Dürer au troisième rang après Michel-Ange et Raphaël et avant le Titien. Jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, les écrivains espagnols s'occupent de Dürer avec une attention marquée Ses œuvres d'art sont, aux mêmes époques, très recherchées en Espagne. Le sombre Philippe II collectionnait les dessins de Dürer et ses gravures sur bois, surtout celles de l'*Apocalypse*. Carducho parle d'une vente de la *Passion de Jésus-Christ* faite aux enchères publiques dans la première moitié du XVIIe siècle. Dürer figure encore dans d'autres ventes publiques, notamment dans celle de la collection du fameux Antonio Perez.

Cette autorité exercée par Dürer sur l'extrême occident de l'Europe, sans qu'il convienne d'en exagérer la portée, montre bien jusqu'à quel point la gloire du maître nurembergeois était devenue universelle. Il faut remercier M. de Vasconcellos d'avoir jeté une vive lumière sur ce côté nouveau de l'histoire de l'art au XVIe siècle.

CHARLES EPHRUSSI.

(1) Ce dessin, d'une très belle exécution, est aux offices; il porte cette inscription : « 1521. *Katharina, âgée de* 20 *ans.* »

BIBLIOGRAPHIE

L'Art dans les deux mondes, 1878. Etude critique et revue descriptive de l'art contemporain avec un retour sur les Expositions universelles de 1867 et de 1855, par Dubosc de Pesquidoux. — E. Plon et Cie, éditeurs.

Cet ouvrage en deux volumes, comptant douze cents pages, contenant la mention de plus de quatorze cents artistes, forme un document complet, méthodique et précis de l'art présent dans les deux mondes.

Le premier volume renferme les livres affectés à la France, la Belgique, les Pays-Bas, l'Espagne, le Portugal, l'Italie, la Grèce.

Le second volume renferme les livres concernant l'Allemagne, la Suisse, l'Autriche-Hongrie, la Russie, la Suède et la Norvège, le Danemark, la Grande-Bretagne et l'Irlande, les Etats-Unis, les États de l'Amérique centrale et méridionale.

« ... Au lieu de ne voir dans l'Exposition de 1878 qu'une exhibition courante et passagère, on devait la considérer comme l'expression du génie de notre époque dans l'un et l'autre hémisphère, et, la prenant pour base d'enquêtes multipliées, en faire le point de départ et le thème d'une analyse et d'une œuvre de critique et d'histoire appliquée aux diverses manifestations de l'art présent.

« On a voulu que tous les connaisseurs, les amateurs de chaque pays, les partisans de chaque école pussent rencontrer dans ce livre leurs champions et les objets de leurs études ou de leur prédilection; que chacun pût y puiser des impressions, des souvenirs, et finalement des notions suffisantes pour prononcer un verdict non seulement sur telle ou telle école, mais sur la

masse des écoles, leur caractère, leurs éléments et leur force relative. »

Œuvre d'un homme apprécié depuis longtemps dans la critique contemporaine, cet ouvrage restera comme une étude approfondie et un répertoire exact, par suite d'écoles et de genres, de l'art moderne.

—

Le Corrège, sa vie et son œuvre, par Marguerite Albana Mignaty. Un beau volume in-8° de 450 pages, chez Firschbacher, à Paris.

Ce livre est moins un livre d'histoire qu'une reconstitution inspirée par l'enthousiasme et basée sur les rares documents précis que l'on possède au sujet du maître de Parme, documents en grande partie rassemblés par l'abbé Pungileoni. L'admiration profonde que Mme Mignaty éprouve pour son héros lui a inspiré des pages éloquentes; on lira avec un intérêt particulier l'introduction, qui comprend un tiers de ce volume et est consacrée à l'étude du développement de la culture italienne et du génie de la Renaissance.

—

Acteurs et Actrices du temps passé

Encouragée par le grand succès des *Comédiens et Comédiennes*, de M. Sarcey, la Librairie des Bibliophiles a voulu faire pour l'ancien théâtre ce qu'elle venait de faire pour le théâtre moderne. Elle a donc entrepris, sous le titre d'*Acteurs et Actrices du temps passé*, la publication d'une série de notices de M. Ch. Gueullette, qui, rédigées d'après les documents les plus authentiques, et parsemées de piquantes anecdotes, ne peuvent manquer d'avoir un grand attrait pour les personnes qui s'intéressent à notre histoire dramatique. Chacune de ces notices est ornée d'un portrait à l'eau-forte dû au talent ingénieux de M. Lalauze. Grâce à une incomparable collection de portraits mise obligeamment à sa disposition, l'éminent graveur a pu former une galerie de nos anciens artistes dramatiques, qui, par l'exactitude du rendu et la finesse de l'exécution, deviendra un véritable trésor pour les historiens et les amateurs, chaque jour plus nombreux, de notre théâtre national.

La septième livraison, consacrée à la famille des Quinault, et contenant le portrait de Mlle Quinault-Dufresne, vient de paraître à la Librairie des Bibliophiles, rue Saint-Honoré, 338. — Prix de la livraison, 2 fr. 50.

—

M. de Chennevières fils, attaché à la conservation du Louvre, vient de faire paraître, chez M. de Mourgues, dans la série des catalogues des musées, une *Notice des tableaux appartenant à la collection du Louvre, exposés dans les salles du Palais de Fontainebleau*. Cette notice, fort bien faite, embrasse la description méthodique de 143 ouvrages.

—

Les Artistes modernes, par Eug. Montrosier; nos 11, 12 et 13. Louis Leloir, J. Worms, Pinchart, Willems, R. Madrazo et J. Bertrand. Croquis de ces artistes et héliogravures Goupil d'après leurs principaux tableaux. — Librairie H. Launette, 22, rue de Vaugirard.

—

Saint-Nicolas, 2e année, n° 30. — Illustrations par de Monvel, Bogel, Hopkins, Toussaint, Nidrac, A. Poirson, Kauffmann, Gaillard. — Envoi franco d'un numéro spécimen sur demande par lettr affranchie.

Librairie Ch. Delagrave, à Paris, et chez tous les libraires.

Le Tour du Monde, 1068e livraison. — Un tour en Mingrélie, par Mme Carla Serena. — 1876-1878. — Texte et dessins inédits. — Douze dessins de Taylor, Pranisnikoff, A. Sirouy et E. Ronjat. — Revue géographique par MM. C. Maunoir et H. Duveyrier.

Journal de la Jeunesse. — 447e livraison. Texte par Louis Rousselet, Mme Barbé, L. Sévin, Mme Gustave Demoulin et F. Des Malis. — Dessins : Pranisnikoff, Gilbert, Frolich, Blanchard.

Bureaux à la librairie Hachette et Cie, 79, boulevard Saint-Germain, à Paris.

E. LOWENGARD

26, rue Buffault, 26

près la rue de Châteaudun

Spécialité de Tapisseries, d'Étoffes et d'Ameublements anciens

OBJETS D'ART ET DE CURIOSITÉ, ETC.

BOISERIES ANCIENNES

B. SOMMER

rue de Richelieu, 92.

Objets d'Art anciens de la Chine et du Japon

Spécialités de pièces d'Echantillons

FAIENCES et PORCELAINES

ARMES, BRONZES, EMAUX

PROVENANCE DIRECTE

OBJETS D'ART — AUTOGRAPHES

TABLEAUX ANCIENS ET MODERNES

ANTOINE BAER

Expert

Paris, 2, rue Laffitte

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

GRANDE IMPRIMERIE. — G. V. Larochelle, imp., 16, rue du Croissant. — Paris.

COMPAGNIE PARISIENNE D'ÉCLAIRAGE ET DE CHAUFFAGE PAR LE GAZ

Siège Social : 6, rue Condorcet

AMORTISSEMENT DES OBLIGATIONS

20me TIRAGE

Liste des 3.626 Obligations sorties au tirage du 30 novembre 1880

Ces titres sont remboursables, au taux de **498 fr. 17** (déduction faite de l'impôt établi par la loi des 21-23 juin 1875), au siège social (service des Titres), tous les jours non fériés, de 10 heures à 2 h. à dater du 3 janvier 1881.

L'intérêt cesse à partir du jour où l'Obligation est remboursable. — Dans le cas où un ou plusieurs coupons seraient indûment payés, le montant en sera retenu lors du remboursement du Titre.

1.541	à 1.550	32.961	à 32.970	66.931	à 66.940	96.471	à 96.480	127.391	127.400
3.671	3.680	33.791	33.800	67.101	67.110	96.491	96.500	128.751	128.760
4.231	4.240	34.191	34.200	67.771	67.780	96.781	96.790	128.901	128.910
4.561	4.570	34.691	34.700	68.131	68.140	97.131	97.140	130.071	130.080
4.701	4.710	35.861	35.870	68.281	68.290	100.681	100.690	130.611	130.620
5.651	5.660	36.131	36.140	68.671	68.680	102.511	102.520	132.201	132.210
6.111	6.120	36.321	36.330	69.731	69.740	102.601	102.610	132.211	132.220
8.091	8.100	37.081	37.090	72.091	72.100	103.191	103.200	132.301	132.310
8.581	8.588	37.141	37.150	72.241	72.250	103.491	103.500	133.031	133.040
9.231	9.240	37.281	37.290	72.861	72.870	104.401	104.410	133.041	133.050
10.241	10.250	37.411	37.420	72.951	72.960	105.701	105.710	134.101	134.110
10.271	10.280	38.711	38.720	73.691	73.700	106.241	106.250	135.941	135.950
10.341	10.350	39.361	39.370	74.051	74.060	107.351	107.360	137.451	137.460
10.441	10.450	39.501	39.510	75.711	75.720	107.581	107.590	138.551	138.560
10.661	10.670	40.721	40.730	76.311	76.320	108.091	108.100	138.801	138.810
10.691	10.700	41.041	41.050	76.431	76.440	108.101	108.110	138.951	138.960
11.241	11.250	41.401	41.410	77.701	77.710	108.451	108.460	139.251	139.260
11.331	11.340	41.441	41.450	77.931	77.940	108.571	108.580	139.841	139.850
12.501	12.510	45.341	45.350	77.991	78.000	108.591	108.600	139.871	139.880
13.507	13.510	46.071	46.080	78.921	78.930	108.951	108.960	140.021	140.030
13.801	13.810	47.211	47.220	79.631	79.640	109.641	109.650	140.061	140.070
14.131	14.140	47.641	47.650	81.561	81.570	110.351	110.360	140.821	140.830
14.641	14.650	47.671	47.680	82.501	82.510	110.731	110.740	141.221	141.230
14.681	14.690	48.461	48.470	82.731	82.740	110.881	110.890	141.281	141.290
14.711	14.720	49.141	49.150	84.191	84.200	111.001	111.010	143.191	143.200
14.931	14.940	49.591	49.600	84.361	84.370	112.161	112.170	143.781	143.790
15.771	15.780	49.771	49.780	84.441	84.450	113.151	113.160	144.751	144.760
15.783	15.790	49.811	49.820	84.581	84.590	114.821	114.830	144.781	144.790
16.081	16.090	49.961	49.970	85.011	85.020	114.871	114.880	145.851	145.860
16.141	16.150	50.271	50.280	85.221	85.230	114.951	114.960	146.101	146.102
16.331	16.340	51.091	51.100	85.371	85.380	114.961	114.970	146.141	146.150
17.001	17.010	51.391	51.400	85.541	85.550	115.411	115.420	146.231	146.240
17.031	17.040	51.421	51.430	87.401	87.410	115.821	115.830	147.111	147.120
17.271	17.280	51.931	51.940	87.501	87.510	116.161	116.170	148.091	148.100
17.501	17.510	53.421	53.430	87.831	87.840	116.961	116.970	148.221	148.230
18.291	18.300	53.931	53.940	88.231	88.240	117.051	117.060	148.351	148.360
18.531	18.540	54.841	54.850	89.121	89.130	117.281	117.290	149.661	149.670
18.761	18.770	55.521	55.530	89.211	89.220	117.891	117.900	150.371	150.380
20.731	20.740	55.831	55.840	90.311	90.320	118.581	118.590	151.181	151.190
21.471	21.480	56.371	56.380	90.541	90.550	119.211	119.220	151.311	151.320
23.131	2.3140	56.971	56.980	91.271	91.280	119.241	119.250	151.441	151.450
26.161	26.170	58.131	58.140	91.431	91.440	121.051	121.060	152.481	152.490
26.291	26.300	58.671	58.680	91.481	91.490	121.691	121.700	155.801	155.900
27.161	27.170	58.781	58.790	91.731	91.740	124.281	124.290	158.601	158.700
27.351	27.360	59.481	59.490	93.341	93.350	125.101	125.110	161.401	161.500
28.091	28.100	59.781	59.790	93.451	93.460	125.121	125.130	163.101	163.200
28.861	28.870	59.981	59.990	93.661	93.670	125.261	125.270	168.701	168.800
28.921	28.930	62.441	62.450	93.761	93.770	125.321	125.330	168.901	168.982
29.751	29.760	63.361	63.370	94.281	94.290	125.361	125.370	172.801	172.900
30.461	30.470	63.971	63.980	94.621	94.630	125.471	125.480	182.901	183.000
30.891	30.900	64.121	64.130	94.791	94.800	125.541	125.550	188.701	188.800
32.381	32.390	65.061	65.070	95.311	95.320	125.951	125.960	193.201	193.300
32.391	32.400	65.461	65.470	95.321	95.322	126.771	126.780	200.301	200.400
32.931	32.940	65.771	65.780	96.081	96.090				

TIRAGES ANTÉRIEURS. — Obligations restant à rembourser

16e TIRAGE. — 127921 à 127930.

17e TIRAGE. — 31659.

18e TIRAGE. — 482. — 40121.

19e TIRAGE. — 1251 à 1254 — 9413 à 9418. — 9563 à 9567. — 11448 à 11449. — 13771 à 13774. — 20276. — 23015. — 23535 à 23538. — 24570. — 24746. — 28111. — 28336. — 29296. — 36119. — 37815. — 45894 à 45895. — 58836. — 61621 à 61628. — 68501. — 68808. — 72328. — 90420. — 98.816 à 98.820. — 103.814 à 103.816. — 108.001 à 108.002. — 117.307. — 118.799. — 119.820. — 126.401 à 126.407. — 152.135. — 163.001. — 184.901. — 191.001 à 191.010.

AMORTISSEMENT DES ACTIONS

9me TIRAGE

Liste des 5.835 Actions sorties au Tirage du 30 novembre 1880

Ces titres sont remboursables, au taux de **250 francs**, au siège social (service des Titres), tous les jours non fériés, de 10 heures à 2 heures, à dater du 3 janvier 1881.

L'à-compte sur le dividende cessé à partir du jour où l'Action est remboursable.— En outre des 250 francs du remboursement, chaque Action amortie est remplacée par une Action de jouissance. — Dans le cas où un ou plusieurs coupons seraient indûment payés, le montant en sera retenu lors du remboursement du titre.

2.001	à 2.100	67.301	à 67.400	118.501	à 118.600	172.701	à 172.800	270.801	à 270.900
9.601	9.700	71.601	71.700	124.701	124.800	184.901	185.000	280.301	280.400
10.301	10.400	77.401	77.500	125.601	125.700	214.601	214.700	283.401	283.500
27.001	27.100	79.001	79.100	126.901	127.000	219.101	219.200	285.301	285.400
27.101	27.200	81.901	82.000	135.901	136.000	219.449	219.500	292.801	292.900
30.901	31.000	88.101	88.200	136.701	136.800	228.901	229.000	303.901	304.000
35.701	35.783	91.001	91.100	140.101	140.200	231.601	231.700	314.701	314.800
37.001	37.100	94.701	94.800	145.601	145.700	234.601	234.700	319 001	319.100
46.501	46.600	96.101	96.200	154.601	154.700	247.201	247.300	320.801	320.900
51.401	51.500	101.601	101.700	157.001	157.100	251.201	251.300	328.101	328.200
60.201	60.300	116.501	116.600	163.401	163.500	252.401	252.500	331.301	331.400
61.301	61.400	118.401	118.500	168.401	168.500	266.001	266.100		

TIRAGES ANTÉRIEURS. — Actions restant à rembourser

7e TIRAGE. — 225.243 à 225 245. — 227.317 à » — 227.319 à 227 322.

8e TIRAGE. — 1.373 à 1.374. — 3.886 à 3.896. — 30.415 à » — 36 463 à 36.466. — 60.991 à 60.992. — 69.775 à 69.781. — 88.966 à 88.970. — 126.446 à » — 126.463 à 126.464. — 129.933 à » — 129.952 à » 129.961 à 129.965. — 160.301 à 160.368. — 171.226 à 171.228. — 185.946 à 185.947. — 185.983 à » — 187.703 à » — 187.766 à » — 194.588 à » — 212.042 à » — 264.476 à »

ÉTRENNES 1881

Librairie RENOUARD, H. LOONES, successeur, 6, rue de Tournon, Paris

VAN DYCK

ET SES ÉLÈVES

PAR

ALFRED MICHIELS

Grand in-8° colombier 580 pages, orné de seize gravures dont douze hors texte et de CINQ EAUX-FORTES du maître, reproduites en fac-simile par l'héliogravure.

PRIX : 20 FRANCS

L'ŒUVRE ET LA VIE

DE

MICHEL-ANGE

DESSINATEUR, SCULPTEUR, PEINTRE, ARCHITECTE ET POÈTE

PAR

MM. Charles Blanc, Eugène Guillaume,

Paul Mantz, Charles Garnier, Mézières, Anatole de Montaiglon,

Georges Duplessis et Louis Gonse.

L'ouvrage forme un volume de 350 pages, de format in-8° grand-aigle, illustré de 100 gravures dans le texte et de 11 gravures hors texte. Il a été tiré à 500 exemplaires numéroté sur deux sortes de papier.

1° Ex. sur papier de Hollande de Van Gelder, gravures hors texte avant la lettre, nos 1 à 70

2° Ex. sur papier vélin teinté, nos 1 à 430.

Le prix des exemplaires sur papier de Hollande est de 80 fr. (Il n'en reste plus que quelques exemplaires.)

Le prix des exemplaires sur papier teinté est de 45 fr.

TABLES ALPHABÉTIQUES ET ANALYTIQUES

DES VINGT-CINQ PREMIERS VOLUMES (1re PÉRIODE)

DE LA

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

(1859-1868)

PAR M. PAUL CHÉRON

de la Bibliothèque nationale

DEUX FORTS VOLUMES : 30 FRANCS.

Ces tables, indispensables à tous ceux qui s'occupent d'art, et tirées à petit nombre dans le format de la **Gazette des Beaux-Arts**, forment deux beaux volumes de 600 pages, avec lettres majuscules ornées et culs-de-lampe.

PRIX DE CHAQUE VOLUME : 15 FRANCS

La première table donne, par ordre alphabétique, les noms, les matières et les gravures du tome Ier au tome XV (1859-1863) ; la seconde, les noms, les matières et les gravures du tome XVI au tome XXV (1864-1868) inclusivement.

Le tome troisième des Tables est en préparation : il comprendra les volumes parus de la 2e période, jusqu'à l'année 1879 comprise.

ART INDUSTRIEL

G. SANDOZ
HORLOGERIE — BIJOUTERIE
OBJETS D'ART
Galerie de Valois, 147 et 148
Palais-Royal.

FÉRAL, peintre-expert
GALERIE DE TABLEAUX DE MAITRES
ANCIENS ET MODERNES
54, Faubourg Montmartre, 54

MÉDAILLE D'OR, EXPOSITION DE 1867
G. SERVANT
BRONZES ET PENDULES D'ART
ÉMAUX CLOISONNÉS
137, rue Vieille-du-Temple, 137

OBJETS D'ART ET DE CURIOSITÉ
E. LOWENGARD
26, rue Buffault, PARIS
Spécialité
de *Tapisseries et d'étoffes anciennes.*

ORFÈVRERIE D'ARGENT ET ARGENTÉE
CHRISTOFLE ET Ce
56, rue de Bondy, 56, Paris
ORFÈVRERIE, GRAND PRIX à l'Exp. de 1878
Maison de vente à Paris, dans les principales villes de France et de l'étranger.

BRODERIES D'ART
BIAIS AINÉ
74, RUE BONAPARTE, 74. — PARIS
Chasublerie. | Ameublement d'église.
Broderies d'art. | Orfèvrerie.
Tentures, etc. | Bronzes, etc.
TRAVAUX D'ART SUR DESSINS SPÉCIAUX

BIBLIOTHÈQUES
EXPERTISES. — VENTES AUX ENCHÈRES
ADOLPHE LABITTE
Libraire de la Bibliothèque nationale
4, rue de Lille, 4

J. BAUDRY, Éditeur
Publications nombreuses
SUR LES ARTS DÉCORATIFS, L'ARCHITECTURE, LES TAPISSERIES L'ARCHÉOLOGIE, ETC.
PARIS, 15, Rue des Saints-Pères.

ESTAMPES ANCIENNES ET MODERNES
LIVRES D'ART
ARCHITECTURE, PEINTURE, SCULPTURE ET GRAVURE
RAPILLY, 5, quai Malaquais

LIBRAIRIE AUGUSTE FONTAINE
35, 36 et 37, Passage des Panoramas, et Galerie de la Bourse, 1 et 10 — Paris
MAISON SPÉCIALE POUR LES LIVRES RARES & CURIEUX
Beaux-arts, Romans, histoire et belles-lettres
Reliures d'amateur
Pouvant former immédiatement une bibliothèque complète

AUTOGRAPHES et MANUSCRITS
ÉTIENNE CHARAVAY
ARCHIVISTE-PALÉOGRAPHE, RUE DE SEINE, 51
Achats de lettres autographes, ventes publiques, expertises, certificats d'authenticité
Publication de la *Revue des documents historiques* et de l'*Amateur d'autographes*

LIBRAIRIE CENTRALE des BEAUX-ARTS
13, r. Lafayette, près l'Opéra
A. LÉVY, Éditeur
Acquisitions de Livres d'Art et échange
Expertise de Bibliothèques.

Paris. — Imp. F. DEBONS et Ce, 14, rue du Croissant.